ESPAGNE

LA MUSIQUE EN ESPAGNE

(ART RELIGIEUX ET ART PROFANE)

Par Rafaël MITJANA

PREMIÈRE PARTIE

DES ORIGINES A LA RENAISSANCE

I. — L'Art visigothique.

On peut affirmer que l'Espagne est l'un des pays où la musique fut cultivée dès les plus anciens temps. Il est aussi certain que l'histoire de son développement artistique reste à peu près inconnue, bien qu'elle présente le plus vif intérêt. Seulement de nos jours on a commencé à déblayer le terrain, et à faire l'inventaire des innombrables trésors que le passé nous a légués. Les importants travaux de SALDONI, ESLAVA, BARBIERI, MENENDEZ PELAYO et RIAÑO, ainsi que ceux de M. F. PEDRELL, et quelques autres, ont fait une certaine lumière, et quoiqu'il reste beaucoup encore à explorer, il est possible de se hasarder à tracer une esquisse des vicissitudes traversées par la musique espagnole, depuis les commencements du moyen âge jusqu'à l'époque actuelle. En faisant cette étude, nous pouvons apprécier combien cet art, si original dès son début, sut toujours se conserver foncièrement caractéristique et national. Voilà, signalés en deux mots, ses traits essentiels, ceux qui lui donnent sa force virtuelle et créatrice.

Du premier moment, les mélodies populaires nationales se distinguèrent par leur couleur particulière, due surtout à leur rythme, plein de grâce et de charme. Il va sans dire que le trésor de ces chansons est d'autant plus riche et plus varié, qu'un plus grand nombre de races diverses ont séjourné dans la Péninsule Ibérique, y laissant des traces plus ou moins profondes de leurs passages. Celui qui ferait une analyse de ces manifestations de l'âme nationale, *la voix du peuple*, selon une phrase fort expressive de Herder, ne tarderait pas beaucoup à y trouver des vestiges de fort diverses origines; *ibériennes*, *celtes*, *basques*, *gothiques*, en plus de la caractéristique empreinte orientale, laissée par les huit siècles de durée de la domination des Arabes. Le but de cette étude n'étant point l'art spontané du peuple, mais bien la musique religieuse et la musique profane, c'est-à-dire les productions de l'art savant, réflexif et raffiné, il serait inutile de nous étendre sur ce sujet — du reste traité ici même par un collaborateur aussi intelligent qu'érudit — mais nous croyons nécessaire de signaler, toutefois, que la chanson populaire, a de tout temps exercé une influence extraordinaire, toujours féconde et bienfaisante, sur la musique espagnole.

Cette force caractéristique de l'art indigène se fit sentir déjà pendant l'époque romaine, et cependant, l'Espagne fut une des régions les plus entièrement pénétrées par cette glorieuse civilisation, dont elle put se considérer, à juste titre, comme l'une des plus légitimes dépositaires. Les Espagnols furent bien représentés dans la littérature de Rome, le nom des deux SÉNÈQUE et de LUCAIN, tous les trois nés à Cordoue, ainsi que celui de MARTIAL, de Bilbilis, aujourd'hui Calatayud, en font foi. Le dernier de ces illustres écrivains, dans une de ses célèbres *Épigrammes*, nous parle déjà des danses populaires, tout en louant les gracieuses *Saltatrices* de *Gades* (Cadix) et le charme piquant avec lequel elles faisaient sonner les *crusmata* (castagnettes).

Nec de Gadibus improbis puellæ
Vibrabunt sine fine prurientis
Lascivos docili tremori lumbos.

La musique gréco-latine, comme toutes les manifestations de ladite culture, dût exercer une puissante influence sur un pays dans lequel les mœurs et les usages de la métropole s'étaient complètement enracinés. L'Espagne était devenue une partie intégrante du puissant organisme romain, et d'après le témoignage de l'empereur Claude II, on la jugeait, avec les Gaules, comme l'un des soutiens de l'Empire : *Gallias et Hispanias vires Reipublicæ.* (Les Gaules et les Espagnes forces de l'État.) Cette prédominance de l'élément latin persiste lors de l'invasion des tribus du nord. Les Visigoths, établis en Espagne, ne tardèrent pas à créer une monarchie indépendante, qui bientôt eut une florissante civilisation. A peine au début du moyen âge nous nous trouvons face à face avec une culture très développée, que domine l'imposante figure de l'archevêque de Séville, SAINT ISIDORE, un de ces génies synthétiques qui condensent les connaissances de toute une époque.

Il est connu qu'après la chute de la civilisation romaine, l'art primitif chrétien, né dans les catacombes, eut une période de grande et féconde activité, qui peut être fixée entre le IIIe et le VIe siècle. Pendant ce temps, l'Église sauva les restes de l'ancienne musique, et profitant du système musical gréco-romain, sur ses diverses modalités établit le plain-chant liturgique. Un des premiers à dicter des règles sur le chant des psaumes et la récitation des heures canoniques fut le Pape espagnol, SAINT DAMASE (366 à 384), qui est aussi célèbre par les inscriptions (*tituli*) dont il orna les Catacombes. Après lui Saint Ambroise de Milan continua le grand œuvre, qui ne fut terminé que par le pape Saint Grégoire le Grand. Ce dernier comptait parmi ses plus précieux auxiliaires l'illustre savant que nous avons nommé. Possesseur d'un formidable savoir encyclopédique, ISIDORE DE SÉVILLE s'est intéressé à toutes les sciences et à tous les arts. Dans son livre *De Officiis ecclesiasticis*, il s'occupe spécialement de la musique liturgique, et les chapitres III, *De Choris*, IV, *De Canticis*, V, *De Psalmis*, VI, *De Hymnis* et VII, *De Antiphonis*, sont intéressants sous plus d'un rapport. Mais c'est surtout dans sa vaste compilation : *Originum sive Etimologiarum Libri XX* — véritable encyclopédie — qu'il nous a laissé un remarquable monument pour la connaissance de cette époque reculée. Dans le Livre troisième de cet ouvrage il se trouve un véritable *Traité de Musique*, art qu'il définit : *Musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens, et dicta musica per derivationem à Musis*[1]. L'exposition de la doctrine, procédant presque en tout de Cassiodore, comprend neuf chapitres, dont voici les titres : *De musica et ejus nomine* (cap. XV). — *De inventoribus ejus* (cap. XVI). — *Quid possit musica* (cap. XVII). — *De tribus partibus musicæ* (cap. XVIII). — *De triformi musicæ divisione* (cap. XIX). — *De prima divisione musicæ quæ harmonica dicitur* (cap. XX). — *De secunda divisione quæ organica dicitur* (cap. XXI). — *De tertia divisione quæ rhythmica nuncupatur* (cap. XXII). — *De musicis numeris* (cap. XXIII). Pour le savant prélat de Séville la musique forme une des quatre branches des disciplines mathématiques. Comme Boèce, il accepte la théorie pythagoricienne. Le ciel et le monde sont régis par une certaine harmonie de nombres concordants. Toute parole, tout mouvement obéit à un rythme musical. Enfin il divise la musique en trois parties : *harmonique*, *organique* et *rythmique*. Au point de vue qui nous intéresse, ces pages n'auraient qu'une faible valeur, s'il n'était point fait en elles une mention expresse de l'*harmonie*, qui y est divisée en *Symphonie* et en *Diaphonie*.

On a tellement parlé de ce passage, que nous croyons le mieux de le reproduire. « HARMONIA *est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio.* SYMPHONIA *est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit sensum auditus offendat. Cujus contraria est* DIAPHONIA *id est voces discrepantes vel dissonæ.* DIASTEMA *est vocis spatium, ex duobus vel pluribus sonis aptatum...*, etc... etc.[2]. » Quoique nous ne devions pas exagérer l'importance de cette définition, il convient toutefois d'en prendre note, pour l'histoire de l'élaboration, encore confuse et hésitante, de la théorie musicale. D'autres fragments seraient aussi à citer, surtout ceux ayant trait aux instruments de musique, dont il énumère dans la *secunda divisione quæ organica dicitur* : *Organum* (probablement l'*Hydraulon*), *Tuba, primum a Tyrrhenis inventa, Tibias, Calamus, Fistulam, Sambuca, Pandura*; puis dans la troisième division *quæ Rhytmica noncupatur* : *Cytharas* (parmi lesquelles il distingue diverses espèces : *psalteria, lyræ, barbiti, phorminges et pectides*), *Psalterium, Lyra dicta* ἀπὸ τοῦ λυρεῖν, *a varietate vocum; Tympanum, Cymbala, Acitubala quædam sunt, Systrum, Tintinabulum, Symphonia, vulgo appellatur lignum cavum ex utraque parte, pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt...*, etc., etc. Dans le texte original il ne se trouve pas une simple énumération comme celle que nous venons de faire, mais bien un traité d'organographie, comprenant une complète description de tous ces divers engins sonores, remplie de curieuses observations, et du plus grand intérêt archéologique.

SAINT ISIDORE, fils de SAVINIEN, naquit à Carthagène, alors province de l'Empire byzantin, vers 565, et s'il peut être jugé comme la figure la plus saillante de son époque, il n'est point le seul à la remplir. Autour de lui rayonne toute une légion de personnalités intéressantes, dont les œuvres témoignent le haut niveau où s'était élevée la culture hispano-latine. C'est d'abord son frère aîné et son maître, SAINT LÉANDRE, qui fut aussi son antécesseur sur le siège archiépiscopal de Séville, commentateur du psautier et compositeur d'hymnes, l'un des premiers à rédiger les livres de la liturgie propre à l'Église espagnole, plus tard appelée MOZARABE, après avoir subsisté pendant la domination musulmane. Puis, SAINT BRAULIO, évêque de Saragosse, disciple et collecteur des œuvres du savant polygraphe de Séville, en plus, auteur de plusieurs chants liturgiques, comme la célèbre Hymne pour la fête de Saint Émilien; MAXIME, son successeur sur le siège épiscopal, poète et musicien religieux de haute volée, et enfin deux artistes qu'il serait injuste d'oublier : CONANCIUS, évêque de Palencia, et JEAN CESARAUGUSTANUS, frère puîné de SAINT BRAULIO. Le souvenir de tous les deux nous est conservé par l'ouvrage *De viris illustribus* de SAINT ILDEPHONSE, dont nous nous occuperons dans un moment. L'illustre prélat de Tolède écrit à propos du premier : « *in tam pondere mentis quam habitudine speciei gravis, communi eloquis facundus et gratus, Ecclesiasticarum officiorum ordinibus intentus et providus. Nam melodias soni multas noviter edidit.* » Son témoignage quant au second n'est pas moins expressif : « *In ecclesiasticis officiis quædam eleganter et sono et oratione composuit*[3]. » Tous deux vécurent pendant les règnes des rois Sisebut et Suintila, c'est-à-dire pendant la première moitié du VIIe siècle.

A Tolède, la ville des conciles, le mouvement intellectuel et artistique n'était pas moins développé. Le métropolitain SAINT EUGÈNE, fort versé dans toutes

1. La Musique est l'art de moduler des sons et des chants, et elle est appelée musique par dérivation des Muses.

2. Texte d'après l'édition des *Œuvres* de SAINT ISIDORE, publiée par le P. ARÉVALO (Rome, 1797-1803). Nous ferons observer que les *Sententiæ de Musica*, insérées comme anonymes dans les *Scrptores ecclesiastici de Musica sacra*, etc., de l'ABBÉ GERBERT, ne sont qu'une reproduction des neuf chapitres sur la Musique, contenues dans le *lib. III* des *Étimologies* de SAINT ISIDORE.

3. *S. S. Patrum Toletanorum Opera*. Ed. du CARDINAL LORENZANA, Madrid, 1782 (chap. XI et VI).

les disciplines, s'occupa spécialement de la musique, composant des hymnes, et réformant celles usitées dans le service religieux. SAINT ISIDORE ne laisse aucun doute à ce sujet quand il consigne dans son *De viris illustribus*, cap. XIV : « *Studiorum bonorum vim persequens, cantus pessimis usibus vitiatos melodiæ cognitione correxit.* » A sa mort, survenue en 657, le siège archiépiscopal de l'église primatiale d'Espagne fut occupé par un personnage non moins digne, ni moins illustre, SAINT ILDEPHONSE (606-668), que nous avons déjà cité. Le nouveau prélat continua l'œuvre commencée par son insigne prédécesseur. Retiré pendant de longues années dans le monastère Agaliense, il s'était nourri des doctrines de SAINT ISIDORE, et c'est pendant cette période de sa vie qu'il composa les *Messes* [1], qui portent son nom. De même que SAINT JULIEN, archevêque aussi de Tolède, après la mort de celui-ci, il composa plusieurs Hymnes, qui se trouvent recueillies dans les divers *Hymnaires*, véritables trésors de l'art de cette époque, qui nous sont heureusement parvenus.

Il est convenable de tenir compte que l'usage de chanter des hymnes dans les Églises s'était vite répandu en Espagne. Dans son livre *De Officiis*, SAINT ISIDORE, à qui nous devons toujours nous référer pour tout ce qui concerne cette période si intéressante, écrit (chap. VI) : « *Sunt autem divini hymni; sunt et ingenio humano compositi. Hilarius autem Gallus, episcopus Pictaviensis, eloquentia conspicuus, hymnorum carmine floruit primus. Post quem Ambrosius, Mediolanensis episcopus, vir magnæ gloriæ in Christo et clarissimus doctor in Ecclesia, copiosus in huiusmodi carmine cognoscitur, atque inde ex eius nomine ambrosiani vocantur*, etc. » Ce fut le IV[e] Concile de Tolède, dont il eut la présidence, qui ordonna, dans son Canon XIII, que les Hymnes ne seraient jamais omises dans le service divin. Et ce précepte fut suivi avec tant d'exactitude, que les P.P., réunis dans le VIII[e] Concile, décidèrent que l'on ne pourrait ordonner aucun prêtre qui ne fît preuve de connaître les chants liturgiques : « *totum psalterium vel canticorum usualium et hymnorum* » (Canon VIII) (tout le psautier ainsi que les cantiques et les hymnes usuels). Dans l'exécution desdits chants le peuple prenait une part active. Le texte du *Prologus ymnorum*, le déclare expressément.

Dum ymnum dicimus, honorem et gloriam damus;
Ymnum dum canimus, Ecclesiae vota mostramus,
Tandem et omnium finem noxarum optamus [2].

Du reste le but de ces compositions, destinées à être chantées en chœur par toute l'assistance, est facile à comprendre. D'après l'usage général de l'Église d'Occident, ce n'était qu'un moyen de vulgariser la doctrine et d'affermir la foi des fidèles. Ainsi elles étaient écrites en un langage simple et facilement compréhensif, et devaient être chantées sur des mélodies non compliquées, d'un véritable caractère populaire. Nous citerons comme preuve la belle *Hymne de l'Office propre de Saint Torcuato* (Exemple I[er]) que nous reproduisons telle qu'elle est, encore de nos jours, chantée à la cathédrale de Tolède et qui sans doute remonte à la plus haute antiquité, car le bienheureux dont elle célèbre la gloire, fut un des sept diacres que l'apôtre SAINT PIERRE envoya de Rome en Espagne — d'après de fort anciennes traditions — pour y prêcher l'évangile.





Il serait fort hasardeux de garantir que la traduction en notation moderne de cette œuvre primitive fut en complet accord avec le texte original. L'interprétation de la notation musicale, c'est-à-dire des neumes visigothiques, reste toujours un problème non résolu. Cependant, quelles que soient les transformations que dans le cours des siècles ait pu subir cette mélodie transmise par tradition orale — et que nous transcrivons d'après cette tradition [3] — on ne saurait nier ni son ancienneté, ni sa grâce originale. Elle est restée fort typique de ce plain-chant *Isidorien* ou *Eugénien* propre à la liturgie de la primitive église visigothique. Car nous devons faire observer qu'il ne s'agit pas ici des hymnes générales à la liturgie catholique, mais bien d'œuvres d'un caractère spécial circonscrites à l'église nationale, pas encore complètement identifiée aux pratiques de l'église romaine, car si elle connaissait le chant grégorien, elle possédait, en outre, une liturgie qui lui était propre et un plain-chant particulier, appelé d'abord *Isidorien* ou *Eugénien*, du nom de ses deux principaux créateurs, et qui plus tard, après avoir subi l'influence de l'art oriental, prit la dénomination de *Mozarabe*, sous laquelle il nous est connu. Voici un des points les plus intéressants de l'histoire de la musique espagnole, et aussi l'un des moins étudiés. Pour en connaître quelque

1. Elles ont été conservées dans un des plus précieux manuscrits de la Bibl. de la Cathédrale de Tolède (Sign. : 35,7). Il s'agit d'un *Missel gothique*, orné de miniatures, écrit vers la fin du X[e] ou le début du XI[e] siècle, et contenant l'ouvrage de SAINT ILDEPHONSE : *De Perpetua Virginitate*, et diverses *Messes* avec leur notation musicale, en neumes. La tradition prétend qu'elles furent composées par le savant archevêque de Tolède.

2. *Codex musarabicus, continens hymnis per totum anni circulum, e vetustissimo exemplari Bibliothecæ almæ Ecclesiæ Toletanæ, Hispaniarum primatis, litteris gothicis exarato. Anno Domini* MDCCLIV [a]. Copie faite par le savant jésuite BURRIEL, qui est conservée à la Bibliothèque Nationale de Madrid (Sign. Dd. 75). Le manuscrit original du X[e] siècle se trouve dans les archives de la Basilique de Tolède, il contient 185 compositions.

a. Code Mozarabe, contenant des hymnes pour tout le cercle de l'année selon un fort ancien exemplaire de la Bibliothèque de l'Église de Tolède, primatiale d'Espagne, écrit en caractères gothiques.

3. C'est à cette même source qu'a eu recours PIERRE AUBRY dans son étude sur le plain-chant mozarabe, publié dans l'*Iter Hispanicum*.

chose, il faut se rapporter à l'ouvrage si érudit de Don J. F. Riaño : *Critical and Bibliographical Notes on Early Spanish Music* [1]. Le savant critique et historien, espagnol de naissance et membre de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid, a repris les recherches sur le plain-chant visigothique, matière complètement abandonnée depuis les travaux de l'évêque Fabian y Tuero, — *Explanationes ac Dilucidationes* qui précèdent son édition de la *Missa gothica seu Mozarabica* (Angelopoli, MDCCLXX. A la Bibl. Nat., Madrid) et du maître de chapelle de la cathédrale de Tolède, Don Jerónimo Romero de Avila, dans ses *Observations* contenues dans le *Breviarium gothicum secundum regulam Beati Isidori, etc... ad usum sacelli mozarabum* (bréviaire gothique d'après les règles de Saint Isidore... pour l'usage de la chapelle Mozarabe), publié par les soins du Cardinal Lorenzana (Madrid, 1775. *Ibid.*). Car grâce à l'énergie du glorieux Cardinal Ximenez de Cisnéros, qu'une des chapelles de la Basilique Tolédane, possède le privilège de conserver encore de nos jours les traditions et les usages de cette antique et vénérable liturgie [2].

Comme ce sujet, l'un des plus intéressants de l'histoire de la musique espagnole, reste à peu près inconnu, nous croyons utile de reproduire les deux seuls documents anciens, qui nous soient parvenus, ayant trait à l'interprétation du plain-chant mozarabe. Il s'agit des *Explanationes ac Dilucidationes* et des *Observations* plus haut citées. Nous ne saurions affirmer que les opinions soutenues dans ces deux travaux soient exactes, ni que l'interprétation qu'ils donnent des neumes visigothiques réponde aux études modernes sur cette importante matière; mais néanmoins ces documents conservent une réelle valeur et doivent servir de fondement à des études plus développées.

Le volume *Missa Gothica seu Mozarabica* [3] est de la plus insigne rareté. Les *Explanationes*, dont nous allons transcrire la partie essentielle, se trouvent à la page 79 et sont précédées d'une reproduction des anciens neumes, accompagnée de leur traduction. (Fac-sim. I.)

Mediante Die Festo ascendit

Puis suit le texte où se trouve le passage suivant :

Verba hæc cum Notis Musicæ et Caracteribus Gothicis excerpta fideliter sicut ex Missali Muzarabum manuscripto, quod asservatur in Bibliotheca Toletana Scrinio 30, Num. 2, in Missa, quæ denominatur Mediante Die Festo *ad confractionem Panis.*

Et ut figuræ Musicæ cognoscantur, simulque ad Notas nostri temporis eodem valore reducantur, advertendum prius est, sæculo nono (quod redolere videntur tam ipsi Caracteres, quam Notæ) Cantum Clave et tempore caruisse, et Cantores ad Vocis concentum dirigi a Systemate maximo certis signis, quibus dignoscebantur quando ascensus, vel descensus Vocis fieri deberet : Aliquando lineis rubri, et cærulei coloris utebantur, et aliquando absque lineis, jam per ipsam Notarum distantiam, jam per Magistri Vocem prius auditam dirigebantur : Ob hoc fatendum merito est, cantum illis temporibus non ad certas Regulas, Lineas et Claves ut hodie, fuisse adstrictum, imo rudem et informem dici posse quoad Notas, licet cantus revera melodicus et suavis esset.

His igitur prælibatis, clavis Fefaut *assignatur cantui Missæ* Mediante Die Festo *hac scilicet ratione, quia cantus ascendit ultra* La, Mi, Re. *Et ob hoc in tertia linea collocatur, ut detur locus absque augmento ascensui de* Cc, Sol, Faut.

Primum punctum hujuscemodi figuræ æquivalet Fa *semibrevi, quia antiquitus ita figurabatur semibrevis solutus.*

Secundum punctum hujuscemodi figuræ / æquivalet Mi *semibrevi soluto, ita etenim appingebatur.*

Tertium et quartum sequentis figuræ æquivalent quinque punctis ligatis, ex iis primum et secundum sunt Fefaut, Gesolreut, *et* Fefaut. *Quatuor priora minima sunt propter ligamen, quintum seu ultimum est semibreve propter descensum et syllabæ finem.*

Quintum hujus figuræ supponit tres seminimas, scilicet, Elami, Fefaut, *et* Elami.

Sextum hujus figuræ est semibreve Elami.

Septimum hujus figuræ æquivalet tribus punctis ligatis, scilicet, semibrevi Fefaut, *et* Gesolreut, *et* Fefaut *seminimis, ex eo quia statim sequuntur alia quatuor seminima.*

Supra verbum Festo *decem et septem puncta enumeramus in sequentibus figuris.*

Primum est Elami, *secundum* Fefaut, *tertium* Gesolreut, *quartum* Elami, *omnia hæc seminima, quintum est cum nota semibrevis, et æquivalet tribus punctis, videlicet,* Fefaut *semibrevi, et* Gesolreut, *et* Fefaut *seminimis. Sextum æquivalet aliis tribus punctis ligatis, scilicet,* Gesolreut *seminimo,* Fefaut *minimo, et* Gesolreut *seminimo. Septimum æquivalet quatuor punctis ligatis, scilicet,* Alamire, Gesolreut, Alamire, *et* Befabemi, *omnibus seminimis.*

Octavum et ultimum hujus figuræ æquivalet tribus punctis ligatis, scilicet, Cesolfaut, Befabemi *seminimo, et* Cesolfaut *semibrevi.*

---

1. London, B. Quaritch, 1887. (Notes critiques et bibliographiques sur la musique espagnole primitive.)

2. Outre ces deux ouvrages nous pouvons signaler sur cette matière : Manuel Perez Calderon : *Explicación de solo el canto llano. A la que añade las cuerdas de alamire, gsolreut, ffaut, y la que usa la Iglesia de Toledo, llamada cuerda Toledana. Contiene asimismo todas las antifonas, lamentaciones, etc., de los tres dias de tinieblas. Dispuesto por Isidoro Lopez*, Madrid, 1779, in-4°. L'auteur était moine de l'ordre de la Merci (Bibl. Nat. Madrid).

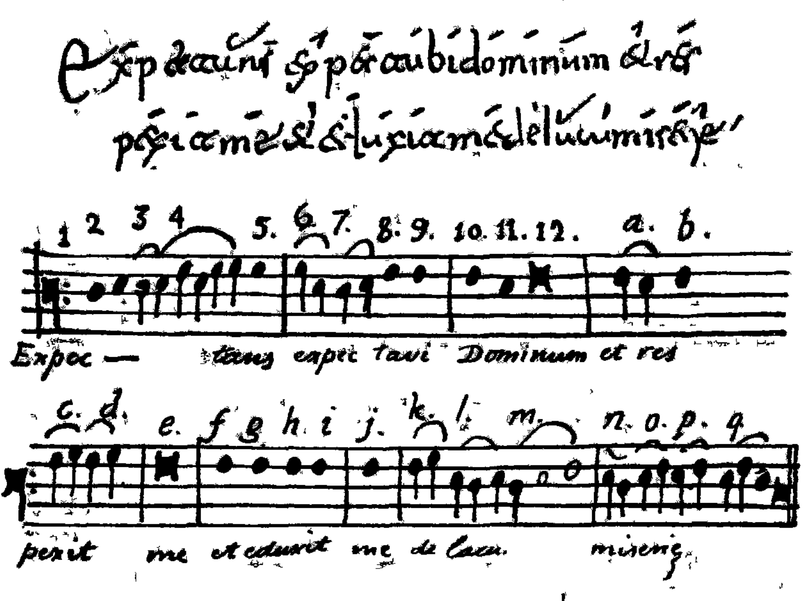
3. Voici son signalement bibliographique : *Missa Gothica seu Mozarabica et officium itidem Gothicum diligenter ac dilucide esplanata ad usum percelebris Mozarabum sacelli Toleti a Munificentissimo Cardinali Ximenio erecti et in obsequium Illmi. perinde ac venerab. D. Decani et Capituli Sanctæ Ecclesiæ Toletanæ Hispaniarum et Indiarum primatis. Angelopoli*, 1770. On peut trouver aussi des renseignements sur la liturgie et le plain-chant mozarabes dans la *Dissertation sur la Messe gothique* qui est contenue dans le volume III de l'*España sagrada*, du savant P. Enrique Florez, ainsi que dans les *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo desde el año 1085 en que la conquistó el Rey Don Alonso VI de Castilla* (Manuscrit à la Bibl. de l'Académie de l'Histoire, à Madrid), rédigées vers 1785 par Don Felipe Fernandez Vallejo, chanoine de Tolède, puis archevêque de Santiago. Les chapitres v et vi contiennent de nombreuses notices sur l'histoire de la musique espagnole pendant le moyen âge.

Nimis longum esset cæteras figuras explicare; sat sit aliquas indicasse : Libenter recognoscimus nostram imbecillitatem ad Notas tam obscuras, et a nostro sæculo remotas declarandas : Nonulla etiam vitio et defectui scriptorum tribuenda sunt, et ignorantiæ nostræ parcendum.

Bien qu'on puisse contester leur exactitude, les déclarations que nous venons de reproduire présentent un certain intérêt. Il en est de même pour les règles, recueillies d'après les mêmes traditions et consignées par le Maître de chapelle de la cathédrale tolédane, D. Jerónimo Romero de Avila, dans l'édition du *Bréviaire gothique* publiée par le Cardinal Lorenzana, en 1775, ouvrage devenu aussi de la plus grande rareté, ce pourquoi nous croyons devoir donner son signalement :

Breviarium gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori, archiepiscopi Hispalensis, Jussu Cardinalis Francisci Ximenii de Cisneros prius editum; nunc opera Exmi. D. Francisci Antonii Lorenzana sanctæ Ecclesiæ Toletanæ Hispaniorum primatis Archiepiscopi recognitum. Ad usum Sacelli mozarabum, Matriti, MDCCLXXV. 1 vol. in-fol. (Bibl. de la Cathédrale de Tolède).

L'ouvrage est précédé d'une introduction écrite par le même Cardinal Lorenzana, qui contient des détails très érudits sur cette liturgie primitive. Les notes de Romero de Avila sur le *chant eugénien* se trouvent pages : 26 à 31. Il commence par discuter la théorie des tétracordes grecs, étudie les divers signes employés dans les différentes périodes historiques, et finit par expliquer la valeur de la notation visigothique. Cette partie de son travail est accompagnée d'une reproduction des caractères neumatiques des visigoths, suivie de leur correspondante traduction en notation moderne. (Fac-sim. II.)



Puis le maître expose les règles suivantes :

Cantus Eugeniani seu melodici explanatio. Facta a D. Hieronymo Romero, S. Ecclesiæ Toletanæ Hispaniarum primatis Portionario, et Cantus melodici Magistro.

Regula Ia.

Muzarabicus seu Gothicus cantus semper est mixtus, regiturque sub consideratione temporis, sive mensuræ binariæ, præter hymnos, qui sunt sub ternaria mensura : et ad pleniorem intelligentiam aspice signa textus superius assignati.

Regula IIa.

Omnes figuræ solutæ, licet diverso modo adpunctæ ut in num. 1 et 2, semibreves sunt, et uniuscujusque valor unum est tempus, seu mensura.

Regula IIIa.

Figuræ aliis duabus aut quatuor ligatæ, ejus valorem diminuunt et dimidiant; ita ut duæ ligatæ unam semibrevem componant : hoc patet in nostro textu, ubi num. 3, 4, 6 et 7 et in letteris M et Q, ea tantummodo differentia, quæ cernitur in num. 4, ubi ligat quatuor æquales figuras, quocumque modo sit locata; et licet figuræ litterarum M et Q alias quatuor figuras singulæ ligent : intelligendum est duas priores minimas et alias duas semibreves esse : hoc apertius intelligitur sequenti exemplo. Quando nos hodie in tempore minori figuras duabus semibrevibus æqualiter ligatas videvimus, valorem duplicatum eis damus.

Regula IVa.

Figura quæ est sub num. 12 brevis est : primo quia ibi mediat versus : secundo, ut ubi requies aliquantulo fiat ad prosequendum cantum. Vltima figura, quæ est sub littera Q, etiam brevis est; quia in ea finitur opus.

His accedit, me a puerulo instructus fuisse regulis cantus non solum plani, et figurati, sed etiam Eugeniani, seu melodici, ut vocant, qui usque ad nostram ætatem in hac Alma Toletana Ecclesia, Hispaniarum primate perdurat ita ut alternatim cum cantu Gregoriano mirabili consonantia permiscatur.

La valeur de ces deux documents, les seuls qui donnent quelque lumière sur cet art presque perdu, et, visiblement altéré à travers les siècles, nous semble incontestable, c'est pourquoi nous n'avons pas hésité à les reproduire dans leurs parties essentielles. En vérité plusieurs des chants du rite mozarabe sont de la plus grande beauté; rien de plus émouvant, par son accent ému et tendre, que l'admirable mélopée de la vigile des morts. Ajoutons que Romero de Avila, suivant la tradition généralement admise, attribue l'invention du chant visigothique à Saint Eugène, troisième archevêque de ce nom qui occupa le siège métropolitain de Tolède. Il vécut pendant le VIIe siècle et, au dire des historiens, fut *in Arte Musica peritissimus.*

Le savant D. J. F. Riaño, sans être musicien de profession, a repris de nos jours ces études depuis longtemps abandonnées, et a rédigé un fort intéressant catalogue des principaux manuscrits de ces époques reculées, conservés dans diverses cathédrales, couvents et bibliothèques d'Espagne. D'après ses observations, la notation des manuscrits visigoths est formée par des caractères appartenant à l'alphabet, d'une espèce d'écriture cursive employée encore dans le texte des documents des XIe, XIIe et XIIIe siècles, de points, d'accents, et d'autres signes

purement musicaux, et enfin du mélange de ces signes avec lesdits caractères. Ce système fut d'usage général en Espagne jusqu'à la venue des moines de Cluny, et l'on peut observer dans plusieurs manuscrits, — par exemple le *Manuel*, provenant du monastère de *Saint Millan de la Cogolla*, qui se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Académie de l'Histoire à Madrid (Sig. : F. 224) — comment alors les anciens neumes furent soigneusement effacés et remplacés, dans plusieurs Antiennes, par la notation composée de *points*.

L'analogie qu'il a pu remarquer entre certains de ces neumes et quelques signes de l'ancienne notation gréco-byzantine, ainsi que leur ressemblance avec ceux employés dans un *Antiphonaire* de Montpellier et un *Graduel* de Saint-Gall, généralement désigné sous le nom d'*Antiphonaire de Saint Grégoire*, ont porté M. RIAÑO à fixer d'une façon plus ou moins approximative la valeur musicale de quelques chiffres de l'alphabet visigothique. Ce n'est que le premier pas dans la voie d'une série d'investigations aussi difficiles qu'intéressantes, qu'il faudra longuement prolonger avant de pouvoir faire la moindre conclusion définitive; d'autant plus que tant l'évêque FABIAN Y TUERO, que le maître de chapelle ROMERO, s'étaient limités à suivre dans leurs observations, les traditions relativement modernes, mises en pratique dans la *Chapelle Mozarabe* de la cathédrale de Tolède. Néanmoins la savante dissertation de l'érudit chantre de l'église primatiale d'Espagne présente beaucoup d'intérêt pour l'histoire de la formation de ce *plain-chant* caractéristique, par le mélange du primitif chant de l'église gothique avec le goût des mélodies arabes. Cette influence orientale est facilement reconnaissable par l'abondance des *mélismes* ou ornements incidentels qui fleurissent le *chant mozarabe*. Il y a encore beaucoup à faire pour connaître le développement de cette curieuse manifestation artistique, qui a dû exercer une puissante action sur la musique populaire espagnole. Le fait indiscutable est que, de nos jours, la notation musicale qui se trouve dans les manuscrits des *Hymnaires visigothiques*, reste énigmatique et que l'on ne peut se hasarder à en donner une traduction scientifique.

Il est fort regrettable que des monuments aussi précieux pour l'histoire de l'art en général comme l'*Antiphonaire du Roi Wamba* (Archives de la Cat. de Léon. On y remarque une *Admonitio Cantoris sub metro heroico et elegiacum dictatum, qualiter letiferam pestem vane glorie refugiat, et cor mundum labiaque in Deum canendo exhibeat*), le *Manuel gothique* de la Bibl. du Roi (2, 7, 5) à Madrid, la *Passio Beatissimorum Martyrum Cosme et Damian* (Bibl. de l'Académie de l'Histoire, à Madrid. F. 228), ou le *Liber Psalmorum David*, connu sous le titre de *Diurno del rey Don Fernando I°* (Bibl. de l'Université de Santiago-Compostèle) n'aient pas été étudiés encore d'une façon scientifique. Il en est de même pour divers autres livres liturgiques, appartenant au même rite mozarabe, conservés à la Bibl. de la cathédrale de Tolède ou à celle de l'Académie de l'Histoire. Seulement les *Hymnes visigothiques* dont nous parlerons tout à l'heure, ont été étudiées sous leur aspect littéraire, par l'érudit P. ARÉVALO dans son *Hymnodia Hispanica* (Rome, 1786).

D'autre part, l'existence de danses et de chansons populaires en ces temps éloignés ne saurait être mise en doute. Si le texte des *Etimologiarum* n'est pas très expressif à ce sujet, le Canon 23° du Troisième Concile de Tolède est fort clair, quand il défend les *ballimathiæ* et les *saltationes*[1] dans les Temples : « *Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes sed religiosorum officiis perstrepentes.* » SAINT ISIDORE dans ses *Regula Monachorum* (cap. V, n° 5) nous parle des chansons des artisans et des corps de métiers : « *Si enim sæculares opifices inter ipsos labores amatoria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non substrahant, quanto magis servi Christe qui sic manibus operavit debent ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis ejus psalmis et hymnis inserviant.* »

L'usage des Romains de la décadence de faire intervenir la musique et les chansons dans les banquets, qui souvent dégénéraient en de véritables orgies où étaient commises toutes sortes de turpitudes, fut aussi très répandu parmi les Visigoths. Les P. P. de l'Église espagnole s'élevèrent plus d'une fois contre des semblables abus. SAINT VALÈRE (*Ordo quærimonie*) en a tracé un brillant tableau, condamnant avec énergie ces danses et ces pantomimes, presque toujours de la plus grande obscénité. Les mêmes raisons leur firent condamner le théâtre et les jeux scéniques. En vérité tant la tragédie que la comédie, étaient bien déchues de leur grandeur première. Pour SAINT ISIDORE ces deux manifestations de l'art dramatique, sont choses oubliées, qu'il connaît seulement par les livres, et considère au point de vue archéologique. D'après lui, les *Poëtes tragiques* sont ceux qui *chantent* en des vers tristes (*luctuoso carmine*), les faits et les gestes des anciens monarques, et *Poëtes comiques* ceux qui expriment avec la parole et les gestes les actes des hommes privés, et les amours des courtisanes. Dans ce que le savant polygraphe nous déclare à propos des gens de théâtre *Tragœdi, Comœdi, Histriones, Mimi*, etc., etc., il est à retenir ce qu'il écrit sur les *Thymelices* : « *Autem erant musici scenici, qui in organis, et lyris, et cytaris, præcinebant. Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod « thymele » vocabatur.* » Un autre passage de son *De Officiis ecclesiasticis* (liv. III) prend soin de prévenir le chantre d'église de ne pas confondre son art avec celui des chanteurs du théâtre, et d'exécuter les hymnes et les autres prières : « *quæ Christianam simplicitatem in ipsa modulatione demonstret, nec quæ* MUSICA VEL THEATRALI ARTE REDOLEAT *sed quæ compuctionem magis audientibus faciat* ».

Les véritables turpitudes commises dans ces représentations théâtrales et dans ces banquets et fêtes nocturnes, où la plus grande cruauté et l'obscénité la plus raffinée jouaient un rôle considérable, font comprendre l'indignation qu'elles soulevaient dans l'âme pure des Prélats de l'Église nationale. Pour leur part, les législateurs tentèrent aussi de mettre un frein à une telle corruption, et, le Roi SISEBUT, en 617, dirigea une réprimande épistolaire au métropolitain de Tarragone, EUSÈBE, pour avoir pris part aux jeux scéniques des Faunes : « *Obiectum ob quod de ludis Theatriis taurorum* [*phaunorum*] *scilicet ministerio sis adeptus, nulli videtur incertum* »[2]. Mais rien n'était plus difficile que de détruire de semblables

1. Espèces de danses. Il est fort difficile de fixer le sens exact de ces mots du bas latin.

2. Voir : ENRIQUE FLOREZ : *España sagrada*, tome VII, apend. IV.



abus, qui flattaient les bas instincts des hommes, surtout à un moment où la décadence venait de commencer, et, du reste, cette dissolution des mœurs et des coutumes ne devait point tarder à être bien cruellement punie, par l'invasion d'une race nouvelle, qui réduit en servitude le peuple visigoth. Néanmoins les esprits élevés voulurent lutter contre la corruption, et essayer de purifier le goût général. Parmi les innombrables ouvrages de SAINT ISIDORE, il s'en trouve un qui reflète d'admirable façon l'anxiété extrême intérieure, où se trouvait cette société nouvellement convertie au christianisme. C'est l'intéressant dialogue appelé *Synonima*, qui, sous certains rapports, peut être jugé comme une œuvre dramatique écrite en vue d'une représentation morale pour instruire la jeunesse. L'action de cette espèce de drame est fort simple, en même temps que d'une grande profondeur. Il s'agit d'une discussion entre *l'Homme* et *la Raison*, sur l'insondable mystère des destinées humaines. Malgré son extraordinaire intérêt, cette création ne se rattache pas à l'objet de notre étude d'une façon bien directe, mais nous avons tenu à la signaler comme une des manifestations primordiales de ce théâtre religieux, destiné à être une des plus pures gloires de l'art espagnol.

Pour combattre les jeux scéniques et les fêtes populaires, l'influence d'une œuvre purement littéraire s'adressant à un public restreint, comme le dialogue *Synonima*, ne put être bien grande. Le véritable moyen, ou au moins le plus puissant, ce fut de profiter des sentiments religieux du peuple, et de le retenir dans le temple, en lui donnant une part active dans la célébration des grandes solennités, par le moyen des hymnes, qu'il se chargeait d'exécuter. D'ici provient leur extraordinaire importance, car ils sont en réalité l'un des germes de l'art dramatique musical, sans compter leur singulière valeur au point de vue archéologique. De cette façon on sut profiter de l'amour que la musique inspirait au peuple en général. Car l'art des sons se mêlait à tous les actes de la vie; il intervenait dans les fêtes publiques et dans les solennités privées, et l'on commençait à reconnaître son mystérieux pouvoir expressif. Les magiciens — et ils étaient nombreux ceux qui exploitaient l'ignorance et la crédulité communes — employaient la musique dans leurs conjurations. SAINT VALÈRE condamnait avec énergie leurs *mortiferæ ballimathiæ dira carmina* [1], capables, d'après l'opinion vulgaire, de donner la mort à un homme. Les nécromanciens prétendaient, par la vertu de leurs chants, pouvoir ressusciter ou évoquer les morts, et transformer les lois de la nature. Enfin dans les mêmes cérémonies funèbres, la musique jouait un rôle considérable, intervenant par le moyen de danses et de chansons, d'après un usage ancien, car PHILOSTRATE, dans sa *Vie d'Apollonius de Thyane*, assure que les habitants de Cadix honoraient la Mort comme une de leurs divinités, et lui rendaient culte en chantant et en dansant.

A remplacer la musique profane, employée dans ces diverses cérémonies, furent destinées les *Hymnes religieuses*, composées par les P. P. de l'Église espagnole. Ils se prêtèrent à être les interprètes du sentiment populaire, tout en l'ennoblissant, et ils réussirent dans leur entreprise. Dans toutes les occasions solennelles de la vie publique ou de la vie privée, le peuple accourait dans le temple, pour chanter une hymne applicable à la circonstance. Car la foule était chargée du chœur, *multitudo canentium*, écrit SAINT ISIDORE, dans son *De Officiis* (liv. I; chap. III). Nous trouvons, en effet, des compositions pour tous les épisodes de la vie, tant dans l'important Manuscrit, dont nous avons parlé, que dans l'intéressante *Hymnodia Hispanica* (Rome, 1786) publiée par le P. ARÉVALO. Il se trouve dans ces riches recueils des œuvres poétiques de JUVENCE, de PRUDENCE, et de DRACONCIUS d'une véritable beauté littéraire, et aussi des compositions de MAXIME, de CONANCIUS et d'autres poètes musiciens, déjà signalés, sans qu'il soit possible de les préciser. Une grande partie présente le plus vif intérêt archéologique, comme la célèbre hymne *De Nubentibus* qui, outre une description des cérémonies du mariage, contient une curieuse énumération des instruments de musique usités à cette époque.

> TUBA *clarifica plebs Christi revoca.*
> . . . .
> *Coreis* TIMPHANIS *exulta musica,*
> *Et redde Domino vota perennia*
> *Qui crucis gloria eruit animas*
> *Quas coluber momorderat.*
> *Pusilla copula adsume* FISTULAM,
> LIRAM *et* TIBIAM, *prestepe* [2] *canticam*
> VOCE ORGANICA, *carmen melodia*
> *Gesta psalle divitica.*
> . . . .
> CITHARA *jubila,* CIMBALA *concrepa,*
> CINARA *resona,* NABLUM *tripudia*
> *Excelso Domino qui regit omnia*
> *Per cuncta semper secula* [3].

L'*Hymnario visigothico*, conservé par les *mozarabes* de Tolède qui lui donnèrent leur nom, est, sans contredit, le monument musical le plus considérable que nous a légué la civilisation visigothique espagnole, avec la *Missa de Descensu Virgine* (de la Descente de la Sainte Vierge), et les autres œuvres, longtemps chantées à la Basilique Tolédane, *modulatum cantum per Dominum Ildefonsum præsulem* (le chant modulé par le Seigneur Ildephonse, évêque), aussi conservées dans les archives de la cathédrale primatiale. Le Manuscrit, avec notation neumatique existe, mais il n'a point encore été étudié sous son aspect musical, ce qui est vraiment regrettable, car plusieurs des compositions qu'il contient, appartiennent sans aucun doute au VIIe siècle, période du plus grand épanouissement de l'art visigothique. Elles sont donc contemporaines de ces superbes couronnes votives du trésor de Guarazar, dont quelques-unes se trouvent au Musée de Cluny, et qui témoignent d'un art très avancé. Peut-être la traduction de l'*Hymnaire* contribuerait-elle à éclaircir le problème du plain-chant *Eugénien*, *Isidorien*, ou *Mozarabe*, qui reste toujours un des points les plus obscurs de l'histoire de la musique espagnole.

Cette civilisation si brillante, qui sert de trait d'union entre la culture romaine et celle du moyen âge, sombra bien vite dans la plus épouvantable catastrophe. Le relâchement des mœurs avait fini par affaiblir le peuple, hardi et fier vainqueur des

1. Œuvres de SAINT VALÈRE. E. FLOREZ : *España sagrada*, tome XVI.
2. Faute du copiste de l'original. Il faudrait *prestrepe* au lieu de *prestepe*.
3. Nous avons reproduit l'orthographe du texte de l'édition du CARDINAL LORENZANA : *Breviarium Gothicum*, etc. *Matriti*, *Ibarra*, MDCCLXXV, p. CXIII.

légions romaines. A son tour il fut vaincu par un ennemi beaucoup plus terrible, appartenant à une autre race. L'ardent esprit de Mahomet avait réveillé les tribus errantes de l'Arabie, qui, fanatiques de la nouvelle doctrine, voulurent l'imposer au monde entier. Rien ne put s'opposer à leur irruption toute-puissante, elles envahirent le nord de l'Afrique, et une fois arrêtées par l'Océan, elles tournèrent leurs regards vers le septentrion. La côte espagnole était toute proche, et bien vite les hordes musulmanes, commandées par Tarik-Ben-Zeyad, franchissaient le détroit d'Hercule et débarquaient dans les fertiles contrées de l'Andalousie. Les Visigoths s'apprêtèrent à refouler l'envahisseur, et le 19 juillet 711, les deux armées ennemies se rencontrèrent dans les plaines qu'arrose le Guadalete, pour livrer la bataille définitive. Le résultat fut funeste pour les chrétiens; c'en était fait du royaume des Goths. Leur armée en déroute, le roi mort ou fugitif; les survivants du terrible massacre, cherchèrent un refuge dans les Pyrénées et les abruptes montagnes de la Cantabrie, d'où ralliés par le sentiment religieux et patriotique ils entreprirent l'œuvre de reconquérir pas à pas le territoire de la Péninsule. Après huit siècles de lutte constante ils finirent par triompher à leur tour. Mais pendant ce temps les Arabes envahisseurs avaient fondé un empire puissant qui se développa sous tous les aspects d'une façon considérable. Nous ne pouvons continuer notre étude sans jeter un regard, si sommaire qu'il soit, sur cette civilisation orientale si riche et si exubérante, qui devait imprimer une marque indélébile sur plusieurs manifestations de l'art espagnol, et tout spécialement sur la musique.

II. — La domination arabe.

Les Arabes triomphants trouvèrent des auxiliaires précieux dans les nombreuses colonies juives établies dans les diverses régions de l'Espagne. Elles avaient eu beaucoup à souffrir de la part de l'église visigothique, et une même haine religieuse unit les deux peuples sémites contre les chrétiens. Peu à peu l'invasion se transforma en une conquête définitive, et afin d'assurer leur établissement, les Arabes firent des concessions aux vaincus, et finirent par fonder, en 755, un Empire indépendant des Sultans de Bagdad, dont le premier Calife fut Abd-er-Rahmann, le dernier rejeton de l'illustre famille des *Beni-Omeya*. La capitale choisie fut Cordoue, *Medinah el Andalus*, qui ne tarda pas à devenir l'une des villes les plus importantes du monde, digne rivale de Damas, de Bassora et du Caire. Alors les anciens habitants des territoires conquis se scindèrent en deux groupes, un qui se soumit aux envahisseurs et adopta en partie ses mœurs et ses usages; et un autre qui ayant trouvé un refuge dans les inaccessibles montagnes des Asturies, déploya l'étendard de la révolte. Ceux qui formaient le premier groupe prirent le nom de *mozarabes*[1], et devinrent les conservateurs des traditions et de la culture visigothique, qu'ils transmirent plus tard à leurs frères, quoique modifiée et enrichie par l'influence orientale.

Cordoue, capitale des Oméyades, devint le centre d'une merveilleuse floraison des sciences et des arts, empreinte de cette magnificence et de cette somptuosité qui caractérise la culture mahométane espagnole, originale et autonome sous plus d'un rapport. Sa première manifestation fut l'architecture, et l'on peut assurer que la vie intellectuelle des Arabes d'Espagne, commence le jour où fut posée la première pierre de la merveilleuse mosquée de Cordoue. Il faut reconnaître pourtant que les meilleurs fruits de la poésie, de la philosophie, des sciences et des arts arabes, ne furent recueillis que plus tard, dans les petites monarchies, appelées *royaumes de taïfas*, où finit par se démembrer l'empire, mais en tout cas l'impulsion primordiale fut donnée par le grand Abd-er-Rahmann Ier.

Quant au chant et à la musique, fort prisés par les Arabes depuis les temps les plus reculés[2], ils ne tardèrent pas à devenir aussi très en faveur parmi les nouveaux maîtres de l'Espagne. Les doctrines musicales de l'Orient se répandirent bien vite dans la Péninsule, grâce surtout à l'entremise du fameux chanteur Zirjâb, dont la popularité fut telle, qu'il devint l'*Arbiter elegantiarum* de la cour raffinée du Calife Abd-er-Rahmann II (792-852). Il était né dans l'Arabie heureuse, et sa grande réputation, étendue dans tous les pays de l'Islam, fit que le puissant Émir de Cordoue l'invita à entrer à son service. Une fois en Occident il fit oublier, d'après le témoignage de l'historien Ahmed-el-Makkari[3] les plus célèbres chanteurs de son temps, même les renommés Alon et Zarcôn, et les trois divines cantatrices Fadl, Alâm et Qalam. Devenu l'idole du peuple, il eût une grande influence sur le développement de l'art. Il ajouta la cinquième corde à l'instrument appelé *'ûd*, un des ancêtres du luth, et ses *dix mille chansons* — c'est toujours d'après l'historien que nous avons nommé — se répandirent dans tout le monde musulman. Mais où son importance est vraiment considérable, c'est dans l'enseignement du chant qu'il organisa d'une façon systématique, divisant son apprentissage en trois parties, soit le rythme, la mélodie et les ornements.

L'érudit Don Julian Ribera, professeur d'arabe à l'Université de Madrid, a publié, il y a quelques années, une importante dissertation[4], où se trouve une étude approfondie des procédés pédagogiques employés par le fameux chanteur, dans son école de Cordoue. Avant Zirjâb, les professeurs de chant arabes ne connaissaient aucune méthode. Ils chantaient devant leurs élèves comme dans un concert, et ceux-ci devaient les imiter de leur mieux. On comprend combien de temps il fallait pour obtenir le moindre résultat. Zirjâb changea tout cela. Quand quelqu'un voulait devenir son disciple, le maître commençait par examiner sa voix. Pour cela il obligeait le prétendant à s'asseoir sur un haut tabouret et à crier avec toute sa force et le plus haut qu'il pouvait, les paroles *yâ hag'g'âm!* ou à soutenir un *ah!* prolongé, sur les sept notes de la gamme afin de pouvoir juger de la limpidité, force et clarté de la voix, de la beauté du timbre, de sa résonance, de la

1. « *Arabes non puri, sed gentes inter Arabes habitantes et cum iis conjuncti.* » (Freytag, Dicc.)

2. Voir Ibn-Haldûn, publié par Dozy, p. 64, et Alii Ispahanensis : *Liber cantilenarum*, ed. Kosegarten, Introduction, p. 5.

3. *Analectes sur l'histoire et la littérature des Arabes d'Espagne*, imprimées à Leyde de 1855 à 1861. T. II, 25.

4. *La enseñanza de los musulmanes españoles*. Discours lu à l'Université de Saragosse à l'occasion de l'ouverture des Cours Académiques de l'année scolaire 1893 à 1894. Saragosse, 1893.

facilité de l'émission et de la difficulté de respirer, tout en tenant compte en même temps de la façon dont l'élève parlait et s'il ne bégayait pas ou émettait des sons provenant du nez. Ces observations faites, si le postulant ne possédait aucun défaut qui ne fût facilement modifiable, il était admis dans les classes du célèbre chanteur.

Le travail se divisait en trois parties. D'après le système de ZIRIÂB, on commençait par apprendre avant tout le rythme pur et simple de la mélodie, et pour cela il faisait réciter à l'élève la poésie en s'accompagnant d'un tambourin qui servait à marquer les temps de la mesure et les variations des mouvements, ainsi que les accents forts et faibles. Après, il enseignait la mélodie dans sa plus grande simplicité, dépourvue de toute sorte d'ornements, et seulement quand elle était sue à la perfection il apprenait au disciple émerveillé les trilles, vocalises, gammes, roulades et appogiatures, qui doivent embellir le chant, ainsi que les diverses nuances destinées à lui donner l'expression et le charme voulus, qualités par lesquelles se prouvait la plus ou moins grande valeur de l'exécutant. Les limites accordées à cette étude ne nous permettent pas de nous étendre sur ce sujet, déjà traité par nous dans un autre travail, auquel nous renvoyons le lecteur intéressé [1]. Mais nous ne finirons pas de parler de cet artiste célèbre dont l'influence sur son époque fut considérable, sans ajouter que, transformé après sa mort en héros de légende, il inspira plus d'une création littéraire, parmi lesquelles se trouve le charmant ALHADIZ (Conte) DU BAIN DE ZIRIÂB.

Déjà pendant sa vie, le peuple charmé par la beauté de ses chants, prétendait que, pendant la nuit, des génies visitaient sa maison et lui enseignaient de ravissantes mélodies. Le fait est que pendant cette époque on étudia avec le plus grand zèle tant la musique vocale que la musique instrumentale. Nous en avons des preuves, non seulement dans les nombreux ouvrages théoriques alors composés, mais aussi dans un grand recueil de chansons andalouses, réuni afin de rivaliser avec la fameuse collection des chansons d'Orient, formée par ALI DE ISPÂHAN [2].

Du reste sous le patronage immédiat des Califes, tous les arts prirent un essor considérable. En effet, les premiers Émirs de l'Empire d'Occident, ABD-ER-RAHMANN Ier, HIXEM, AL-HAKEM, ABD-ER-RAHMANN II et MAHOMMAD, voulurent obtenir les lauriers de poètes et de musiciens. Protecteurs décidés de tous les hommes remarquables, on vit briller à leurs cours, AHMED-BEN-DJAFAR, le plus grand littérateur du temps, ABEZ-BEN-NASIH, prince des compositeurs de musique, ABDALLAH-BEN-SCAMRI et YAHYA-BEN-EL-HAKEM-EL-GAZELI, tous deux renommés comme les plus illustres savants de l'Islam. La surprenante Mosquée de Cordoue, et les merveilles que les historiens nous rapportent du palais féerique de *Medina Azhara*, prouvent un degré de splendeur et de magnificence, rarement surpassé. Et ces traditions se conservèrent longuement, car l'Infant DON JUAN MANUEL (1282-1347) dans son célèbre livre du *Conde Lucanor* ou *De los Enxiemplos* nous apprend que le glorieux Calife *Alhaquime* (AL-HAKEM II) fut l'auteur des perfectionnements de l'instrument de musique nommé *Albogon* — une variété du chalumeau.

Dans les fameuses écoles supérieures ou *medrasas* de Tolède, de Cordoue et de Séville, où les savants de tout le monde civilisé accouraient pour compléter leurs études, — qu'il me suffise de citer Gerbert, le futur Pape Sylvestre II, — l'enseignement de la musique était établi. Un écrivain espagnol de l'époque (VIRGILII CORDUBENSIS, *Philosophia*) nous rapporte le plan des études suivi dans les écoles de la capitale : « *Tunc erant septem magistri de grammaticalibus, qui legebant quotidie Cordubæ; et erant quinque de logicalibus, continue legentes; et tres de naturalibus, qui similiter quotidie legebant; et duo erant magistri astrologiæ qui legebant quotidie de Astrologia; et unus magister legebat de geometria; et tres magistri legebant de physica; et duo magistri legebant de musica (de ista arte quæ dicitur organum...)*, etc., etc. » Il paraît que ce fut le savant physicien ABEN FIRNÂS qui introduisit la doctrine et la méthode d'EL-FARABI, devenue, dans la suite, très populaire.

Cet illustre musicien d'Orient, qui mourut à Damas en 950, semble en effet avoir contribué d'une façon notable au développement de l'art musical. Dans le second livre de son ouvrage [3], éclairé par la connaissance des sciences physiques, il détruit les vaines imaginations de l'école pythagoricienne sur la musique des planètes et l'harmonie des sphères, et donne l'explication du phénomène de la production des sons, dus aux vibrations de l'air, qui augmentent ou diminuent en raison de leur plus ou moins grande acuité. D'après ses observations, il déduit les règles applicables au tracé et à la construction des instruments de musique. Ceci nous semble prouver que la technique musicale a dû aux Arabes un certain et positif progrès.

Il existe à notre connaissance trois manuscrits de l'ouvrage d'ABU NAZAR MOHAMMED BEN MOHAMMED BEN TARJAN, — surnommé EL-FARABI, du nom du village de Fârâb où il était né vers la fin du IXe siècle, — qui se trouvent respectivement à la Bibliothèque universitaire de Leyde, à l'Ambrosienne de Milan et à la Nationale de Madrid [4]. Plusieurs savants orientalistes et parmi eux T. P. N. LAND (*Recherches sur l'Histoire de la Gamme arabe*, Leyde, 1884) assurent que ce dernier est le meilleur et le plus beau. Rédigé en caractères de l'écriture appelée *neski*, il est rempli d'annotations marginales faites par d'autres mains. Par une de ces notes, on peut calculer que le manuscrit en question fut copié sur un exemplaire écrit pour l'usage du philosophe de Saragosse AVEMPACE (ABÛ BEKR IBN ES-SÂ'IG IBN BÂG'G'A). — Ce *Traité* nommé اسطقسات في صناعة الموسيقى (*Istuqisât' ilm el-mûsiqi*. — Livre de Musique) est divisé en deux parties [فن]. La première, subdivisée aussi en deux parties, comprend une préface ou prologue, dans lequel les préliminaires de la musique sont exposés; puis suit une dissertation expliquant les prin-

1. *L'Orientalisme musical et la Musique arabe. Le Monde oriental*, Upsal, 1906.

2. Vid. AHMED-EL-MAKKARI, t. II, 83, et DOZY : *Histoire des musulmans d'Espagne*, t. II, 91.

3. *Istuqisât-ilm el-mûsiqi* (*Traité de Musique*), traduit par JÉRÔME DE PRAGUE et publié par SCHMŒLDERS dans ses *Documenta philosoph. Arabum ex codicibus Mss*, Bonn, 1836. — Il en existe une traduction espagnole faite par A. CONDE et publiée dans son *Historia de la dominación de los Arabes en España*; elle a été reproduite et commentée par SORIANO-FUERTES dans son ouvrage : *Música arabe-española y conexion de la música con la astronomía, medicina y arquitectura* (Barcelona, 1853).

4. Coté sous le no 602 du *Catálogo de los Manuscritos Arabes existentes en la B. N.* (Madrid, 1889) par Mr. GUILLEN ROBLES. C'est un cahier de 91 feuilles en papier.

cipes mêmes de l'art. La seconde partie contient trois divisions, dont la première traite des modes, en appliquant à leur circulation, d'une manière peu claire et assez confuse, les théories de PTOLÉMÉE ; la seconde s'occupe de quelques instruments de musique, et de leur construction, et la troisième expose en huit chapitres [طبقات] la composition des gammes et le système des *tabaqât* ou *échelles musicales*. Dans son second livre, le musicien arabe résume les opinions des auteurs les plus célèbres sur les diverses branches de l'art musical, les explique et corrige leurs erreurs, en suppléant à l'imperfection de leurs doctrines. C'est dans cette partie de son ouvrage qu'EL-FARABI, tout en exposant les théories des musiciens dont il avait connaissance, et en faisant remarquer leurs préjugés et leurs erreurs, se montre le plus intéressant. Ce grand artiste, dont l'influence fut très grande sur les musulmans d'Espagne, mourut à Damas entre 950 et 955.

Quoique Cordoue, la capitale de l'Empire des Omeyades, fut le principal centre de la culture, c'est à Séville que la musique eut son plus grand épanouissement. Cette ville conserve encore de nos jours le sceptre du chant andalou ou *flamendo*, légitime dérivé de l'art arabe. C'est pourquoi AVERRHOÈS écrivait : « *Si un savant meurt à Séville, il faut vendre ses livres à Cordoue, mais s'il s'agit d'un musicien mort dans cette dernière ville, il serait prudent d'envoyer ses instruments et ses manuscrits à Séville, ville où la musique est cultivée avec passion*[1]. » Or cet amour pour l'art des sons qui *satisfait l'ouïe, inspire à l'âme l'enthousiasme, et réjouit le cœur*[2], était répandu dans le peuple en général. Nombreux furent les artistes qu'illustrèrent leur nom en le cultivant, et parmi eux il est juste de rappeler le souvenir d'AVEMPACE, le célèbre philosophe de Saragosse, auteur de plusieurs chansons, et auquel on attribue un *Traité sur la Musique*, malheureusement perdu ; le roi poète et musicien EL-MUTASIM d'Almería (détrôné en 1090) émule des plus brillants génies de son temps ; les deux cantatrices de Grenade, LELLIA et MARYEM, connues aussi par leur extraordinaire beauté ; BEN AHMED ABU-ABDALA (mort en 1165) qui écrivit sur le mécanisme de l'art, et dont les amours avec une chrétienne, nommée LEONOR, qu'il immortalisa par ses chansons, devinrent légendaires parmi ses compatriotes ; son contemporain MUHAMMED BEN AHMED EL-HADDEL, auteur d'un *Traité sur la Musique*, signalé par Casiri[3] et enfin, au XIVe siècle, BEN-AHMED-BEN-HABER, dont l'ouvrage décrit par le même orientaliste[4] ne serait, d'après le Baron HAMMER PURSTALL, qu'un *Résumé des principes de la musique profane ou mondaine*. Nous en laissons beaucoup de côté, comme le populaire ALANSARI de Malagá, ABEN-JOT de Valence, à qui les traditions attribuent la création de la *Jota aragonaise*, l'admirable chant populaire de l'Aragon, ALMARRASCHI dont le savoir fut encyclopédique, et tant d'autres qu'il serait convenable de mentionner, mais que nous omettons pour ne pas rendre cette liste interminable. Du reste, les doctes travaux de DOZY et de CONDE[5] sont propres à satisfaire la curiosité du lecteur.

Parmi les juifs il se trouve aussi à cette époque de remarquables cultivateurs de l'art. Ils ont leur place en cet endroit, car avec les musiciens arabes, ils furent les propagateurs de l'influence orientale, tant dans la littérature que dans la musique espagnole. MAIMONIDES figure sur le même rang qu'AVERRHOÈS, et le philosophe IBN GEBIROL a sa place non lointaine de celle d'IBN TOFAIL, dont l'admirable roman philosophique, *Philosophus autodidactus* (Le Philosophe autodidacte), signale, peut-être, un des plus hauts sommets où se soit élevé l'esprit humain. SALOMON IBN GEBIROL (XIe siècle) fut poète et musicien ; de même que SALOMON ABEN SACBEL, l'auteur de la série de nouvelles humoristiques intitulée TACHKEMONI, qui composa longtemps après des *cantares para danzas* (chansons pour danser) qui obtinrent une grande vogue pendant le XIIe siècle.

Le savant jésuite P. JUAN ANDRÈS, dans son important ouvrage *Dell' origine e progressi e dello stato attuale d'ogni letteratura*[6] (Des origines, des progrès et de l'état actuel de toutes les littératures), en exposant ses opinions sur la musique arabe, tient comme très probable que le roi ALPHONSE LE SAVANT lui emprunta la notation, ainsi qu'une partie de la nomenclature des notes employées parmi nous. Cette affirmation importante nous semble très sujette à caution, vu que son auteur peut être soupçonné d'un *philo-arabisme* exagéré. Néanmoins il est impossible de se prononcer dans un sens ou dans l'autre, car ce sujet reste à peu près inconnu. Il existe à la Bibliothèque Nationale de Madrid[7] un *Traité du luth* ou *'ûd* arabe, qui contient la façon d'accorder l'instrument et d'accompagner le chant, suivant les divers pieds de la poésie, de même que l'explication des huit sons de la gamme, exprimés par les huit premières lettres de l'alphabet. Il contient aussi une reproduction dessinée du manche de l'*'ûd* où sont signalées les diverses cordes, et sur elles, indiquée par des chiffres arabes, la place où l'on doit les effleurer pour obtenir le son voulu. Cela nous semble être une espèce de *tablature* qui ressemble étrangement à celle employée par les grands *vihuelistas* espagnols du XVIe siècle. Une semblable coïncidence ne résoud pas le problème, et il faudrait une étude plus complète et approfondie de cet intéressant document, avant de se hasarder à prononcer une conclusion.

Sur le luth, — cet instrument qui joue un si grand rôle dans la musique du moyen âge et du commencement de la Renaissance, ayant été le préféré des trouvères et des minnesängers, — il nous est parvenu un document, du plus grand intérêt archéologique, malgré sa brièveté. Nous faisons allusion à l'*Ars de pulsatione lambuti, inventa a Fulan mauro regni Granatæ, — apud Ispanias inter Ispanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritus scientiæ* (Art de jouer le luth, découvert par Fulan — (un certain, en arabe) maure du royaume de Grenade, en Espagne entre les luthistes — joueurs d'instruments à cordes — espagnols, digne de louange, par sa science comme instrumentiste), comme il est dit dans le texte, qui ne semble pas remonter au delà du XVe siècle[8].

1. Voir : IBN. HALDÛN : *Prolégomènes* (t. II, p. 422).
2. MUHAMMED EL-ABSIHI. *Kitâb el-Mustatraf*. (Livre des histoires.)
3. *Bibliotheca Arabica Hispanica Escurialense* (t. II, p. 73).
4. *Loc. cit.* (t. II, p. 80).
5. Outre la *Dominación de los Árabes* de CONDE et l'*Histoire des musulmans d'Espagne* de DOZY, l'érudit ouvrage sur la poésie et les arts des Arabes d'Espagne et de Sicile, du BARON SCHACK, et le travail sur l'*Enseignement des Árabes* de M. RIBERA, professeur à l'Université de Madrid, sont aussi à recommander.
6. L'auteur, Espagnol de naissance, publia son œuvre à Parme de 1782 à 1799, pendant l'expulsion de son ordre.
7. Ms. 334 du *Catálogo de los Manuscritos árabes existentes en la B. N.* (Madrid, 1889).
8. Publié primitivement par le P. VILLANUEVA dans son érudit *Viaje literario á las Iglesias de España* (Voyage littéraire aux églises d'Espagne). Valencia, 1821, et reproduit par nous dans notre étude *l'Orientalisme musical et la Musique arabe*.

Nous croyons utile de transcrire cet ancien document, dont l'importance saute aux yeux.

Mirum est, ut dona sancti spiritus ipsis infidelibus infundantur. Ea propter hoc dico quoniam quidam FULAN *nomine, maurus de regno Granatæ apud Ispanias inter Ispanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritus scientiæ invenit artem dandam his qui diligunt pulsare lambutum, cytharam, violam et his similia instrumenta. Et dicit dictus Fulan quod, postquam bonus cytharista grupuverit suum instrumentum per bonam artem, attendendum est, ubi sunt semythonia in ipso instrumento. Est etiam attendendum, ubi sunt semythonia in cantilena ponenda in ipso instrumento. Et ponat tali modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilenæ respondant semythoniis instrumenti; alias autem in vanum laborat. Dicit denique dictus* FULAN, *quod omnis punctus qui sit sine positione alicuis digitorum in grupis, est Alif in eorum littera, quod in nostra sonat A. Alphabetum ipsorum maurorum ego ponam per ordinem; verum ipsi mauri incipiunt in manu dextra, et tendunt versus sinistram. Nos vero latini cum græcis e contra quoniam incipimus in sinistra et finimus in dextra. Sequitur alphabetum ipsorum maurorum...*

Primus grupus post Alif in ipso instrumento est semythonium. Secundus grupus respondet ipsi Alif per thonum. Tertius grupus in instrumento respondet ipsi Alif cum thono et semythono. Quartus grupus debet correspondere ipsi Alif per duos thonos. Quintus grupus respondet ipsi Alif per duos thonos cum semythono, et sic faciunt DYATHESSARON. *Sextus grupus distat ab Alif per tres thonos, et sic faciunt trithonum. Septimus grupus respondet ipsi Alif per tres thonos cum uno semythono, et faciunt* DYAPENTAM. *Tu vero,* DAVID (sans doute le moine auquel l'ouvrage est dédié) *pone alia plura : ego enim tedio aquarum multarum (quæ me scribere non permittunt) fessus sum.*

Omnia ista de pulsacione lambuti ego habui a fratre JACOBO SALVÁ, *ordinis Prædicatorum, filio den* BERNOY (*vel* BANOY) DE LINARIIS, *dioc. Barchin. qui caritate devictus revelavit mihi ista. Deus sit tibi merces* [1].

Il n'est pas nécessaire de signaler tout l'intérêt que présente le document qui précède; par malheur il ne nous découvre qu'une bien faible partie de la technique d'un instrument comme le luth, ou *'ûd* arabe, ayant joué un si grand rôle dans la musique du moyen âge. Parmi les précieuses miniatures qui ornent l'un des deux manuscrits des *Cantigas de Santa Maria*, attribuées au roi ALPHONSE LE SAVANT, conservés à la Bibl. de l'Escurial (Sig. j. 6. 2.), se trouve toute une série représentant cinquante et un musiciens du XIIIe siècle, jouant chacun un instrument différent. C'est une collection de la plus grande valeur organographique et d'entre ces charmantes vignettes nous en reproduisons (Fac-sim. III) une qui représente un chanteur arabe jouant l'*ûd* à côté d'un chevalier espagnol qui pince la *vihuela*. Peut-être cette miniature pourrait aider à établir les différences existant entre la *guitarra morisca* et la *guitarra*



Fig. 329. — *De las voces aguda é de los puntos arisca.*

latina, instruments dont nous parle le célèbre poète JUAN RUIZ, *Arcipreste de Hita* [2], dans son *Libro de Buen amor*, dans le passage où il décrit la pompe avec laquelle *clérigos e legos e flayres e monjas e ioglares salieron á recebir á ¡Don Amor*, véritable organographie de l'époque où les instruments de musique latins et occidentaux sont distingués des arabes et mauresques.

Car beaucoup des instruments de musique, employés par les musulmans d'Espagne, sont entrés dans le domaine de l'art européen. Dès le XIVe siècle, le fait était connu et avéré, et le fameux poème satirique de l'Archiprêtre de Hita, JUAN RUIZ, que nous venons de citer et sur lequel nous aurons à revenir plus tard, contient un important passage qui nous fait connaître « *en quales instrumentos non convienen los cantares de arauigo* » (quels instruments ne conviennent pas aux chansons arabes) [3].

D'après le malicieux poète, les chansons arabes ne s'accommodent pas ni de la *vihuela de arco* (*vihuela* à archet), ni de la *cinfonia* (vielle?), *guitarra*, *citola* (cithare), *odrecillo* (musette), *albogues* (variété de flûte), *mandurria* (mandore?), *caramillo* (chalumeau) et *zampoña* (cornemuse). Nous devons avouer que les raisons techniques d'une telle exclusion nous échappent pour ce qui concerne les instruments à cordes, bien que le même auteur nous ait signalé l'existence de la *guitarre latine* et de la *guitarre mauresque*. Quant aux instruments à vent, il est facile de comprendre que leur construction encore très primitive, adaptée aux modes diatoniques de la musique occidentale, ne pouvait s'accorder avec les exigences du chromatisme propre à l'art oriental.

Et sûrement l'Archiprêtre JUAN RUIZ était bien informé, car il écrivit, d'après son propre témoignage, de nombreuses *cantigas de dança e troteras*, soit des chansons pour les danseuses mauresques ambulantes ainsi nommées (*troteras*), dont les relations avec les écrivains érotiques du XIVe et XVe siècles

1. Ce manuscrit, dont nous avons transcrit un fragment avec l'orthographe du PÈRE VILLANUEVA que nous supposons être celle de l'original, contient deux autres *Traités* sur la musique que nous citerons à leur lieu et place, et se termine par cette inscription : « *Apud Sanctum Martialem in cacumine montium Montissigni finivit hæc Scriptura anno divini Verbi nati* 1496 *currente,* 29 *die mensis decembris.* »

2. Voir : *Libro de buen amor. Texte du XIVe siècle publié pour la première fois avec les leçons des trois manuscrits connus, par Jean Ducamin.* Toulouse, 1901. Le passage auquel nous faisons allusion comprend les *Coplas* 1210 et suivantes.

3. *Loc. cit.* (*Coplas* 1516 et 1517). Nous croyons devoir transcrire intégralement ce curieux passage, en respectant l'ancien texte castillan :

« Arauigo non quiere la *viuela de arco*,
Cinfonia, guitarra non son de aqueste marco,
Citola, odrecillo non aman « *caguil hallaco* [a] »
Mas aman la tauerna e sotar con vellaco.
Albogues e *mandurria, caramillo* e *zampoña*
Non se pagan de arauigo cuanto dellos Boloña,
Como quier que por fuerça dizenlo con vergoña,
Quien gelo dezir feziere, pechar debe caloña. »

a. D'après quelques auteurs « *caguil hallaco* » serait le nom d'une chanson mauresque devenue très populaire à cette époque.

durent être bien plus fréquentes et intimes qu'on ne le suppose, d'après les cas de GARCI FERRANDEZ DE JERENA qui renia sa foi par amour pour une belle cantatrice arabe, et de ALFONSO ALVAREZ DE VILLASANDINO[1], qui n'hésite pas à déclarer que pour une *gente créature du lignage d'Agar il mettrait en jeu son âme pécheresse.*

L'image d'une de ces *troteras*, ou pour le moins d'une musicienne mauresque, se trouve dans la miniature que nous reproduisons (Fac-sim. IV) d'après un manuscrit du XIIIe siècle conservé à la Bibl. de l'Escurial (sign. j. T, 6.). Il s'agit du *Libro*



Fig. 330.

de los juegos de agedrez, dados y tablas que mandó escribir el Rey D. ALONSO EL SABIO (Livre des jeux d'échecs, dés et trictrac transcrit par ordre du Roi ALPHONSE LE SAVANT). La miniature en question représente une jeune fille mauresque jouant une harpe qui rappelle, par sa forme le *Kinnor* des Hébreux et des Syriens.

D'autre part l'esthétique musicale, l'influence de la musique sur les mœurs, le surprenant pouvoir de sa force expressive et ses effets puissants sur l'âme humaine, sont des sujets plusieurs fois traités par les écrivains et les philosophes de l'Espagne arabe. AVERRHOÈS s'en occupe longuement dans sa célèbre *Paraphrase de la République de Platon*[2], de même que dans ses *Commentaires à la Rhétorique et à la Poétique d'Aristote.*

De même que le divin philosophe fondateur de l'Académie, AVERRHOÈS (ABU-L-WALID IBN RUSD, né à Cordoue en 1120, mort à Maroc en 1198), condamne et honnit toute mélodie plaintive ou capable de produire la terreur, car elles amollissent et énervent l'âme en éveillant le vain tumulte des passions. Il proscrit aussi toute musique composée de divers instruments, et finit par repousser tous les modes musicaux comme étant variables par leur propre essence. Le musicien, et comme lui le peintre, ne doit avoir qu'un seul but : exciter l'esprit des hommes vers la force et la tempérance, afin de leur inspirer la constance dans la guerre et de préparer leurs âmes à recevoir ces vertus que nous recherchons surtout pour nous assurer une vie facile, calme et reposée dans une république parfaite. *Tout ceci* — ajoute AVERRHOÈS — *est prouvé par* PLATON *avec des exemples choisis dans la vie de plusieurs hommes illustres de son époque, mais malheureusement nous l'avons laissé tomber en désuétude.* Sans bien comprendre les restrictions que le philosophe athénien impose à l'imitation dans les arts, l'écrivain arabe, qui n'avait pas la moindre idée du théâtre, devine, avec beaucoup de sens, les raisons qui appuient la rigueur du disciple préféré de SOCRATE. Seulement il applique la doctrine aux artistes en général, qui ne doivent imiter ni les cris des femmes en couches, ni leur caquetage domestique, ni les vociférations des ivrognes ou des fous, et beaucoup moins encore, le hennissement des chevaux, le mugissement des vaches, le murmure des fleuves, la rumeur de la mer et le fracas du tonnerre. *Toute imitation servile* — dit-il — *des choses irrationnelles est indigne de l'homme*[3]. Pour ces raisons, et d'accord avec l'opinion du glorieux penseur d'Athènes, le polygraphe de Cordoue réprouve les chansons des arabes remplies de telles inepties. Et les mêmes restrictions s'imposent dans tous les arts, car l'œuvre du véritable artiste doit élever et ennoblir l'homme, en le portant, tant par la vue que par l'ouïe et l'intelligence, à la contemplation de l'éternelle et immuable beauté.

Dans une ville parfaite on ne devrait admettre ni l'orgue, ni la flûte, mais bien la lyre ou le luth, « *car seuls ces deux instruments possèdent des harmonies qui leur sont propres. Cherchons donc un genre de modulations différent de celui employé par les femmes et les hommes vicieux et vains; un genre de musique qui ennoblisse l'esprit, tout en lui donnant de la force, car si ce genre de rythmes* (c'est-à-dire de mélodies) *existait du temps de Platon, il est inconnu parmi nous* ».

Ces passages extraits des œuvres d'AVERRHOÈS — et il faut observer que même RENAN, le plus grand divulgateur et critique des doctrines du philosophe de Cordoue, n'est point entré dans l'étude des idées esthétiques de l'*Averrhoïsme*[4] — nous permettent de constater la grande importance qu'il accordait au surprenant pouvoir expressif de la musique et à ses puissants effets sur l'âme humaine.

Nous nous sommes étendu quelque peu sur ses belles et nobles théories artistiques, car il nous semble qu'elles ont eu une certaine influence sur les plus grands maîtres de la musique espagnole et qu'on en perçoit comme un écho dans quelques-unes de ces *Préfaces* ou *Prologues* qui précèdent les œuvres des VICTORIA, des MORALES, des GUERRERO et des CABEZON. Et comme preuve nous rappellerons cette haute pensée de MORALES qui se trouve dans la *Dédicace*, au Pape PAUL III, de son premier livre de *Messes* (Rome, 1544) : « *Le but de la musique doit être de donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité ; toute œuvre qui*

1. Poètes castillans dont les œuvres se trouvent dans le *Cancionero de Baena* (Madrid, 1851).

2. La *Paraphrasis in libros Platonis de Republica* se trouve, dans le 3e vol. de la version latine des œuvres du savant polygraphe de Cordoue, faite par le médecin juif JACOBUS MANTINUS et publiée à Venise en 1552-1553 (JUNTES) en 11 vol., dont les huit premiers renferment les *Commentaires sur Aristote.*

3. En lisant ces observations si sensées et d'un spiritualisme aussi élevé, on ne saurait penser sans sourire aux créations si puériles et si complexes de R. STRAUSS : *Don Quichotte* ou la *Vie d'un héros*, par exemple.

4. Dans son livre sur *Averroès et l'Averroïsme*, RENAN, en effet, a laissé de côté les théories esthétiques de cette doctrine. Nous croyons que le savant MENENDEZ PELAYO est le premier qui se soit occupé d'une si intéressante matière dans son œuvre capitale : *Historia de las ideas estéticas en España.* Madrid, 1891 (t. I, vol. II). Il a été notre maître et notre guide pour cette partie du présent travail.

s'éloigne de ce but est indigne d'un véritable artiste. »

Quant à la question, si passionnément discutée par les mahométans, de savoir si la musique pouvait être jugée comme un art licite, elle fut favorablement résolue, avec l'appui d'innombrables textes et d'anciennes traditions, dans la savante dissertation de MUHAMMED ES-SALAHI (vulgairement ALSCHALABI), rédigée en 1221, que CASIRI signale sous le titre : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu*[1]. (Sur l'usage licite des instruments de musique.)

Il faut remarquer que si la musique arabe influa d'une façon directe sur la musique espagnole, et plus d'une fois, dans le développement de cette étude, nous retrouverons les traces de cette influence, à son tour l'art national réagit sur l'art étranger. En vérité les influences furent réciproques. C'est-à-dire que si le goût oriental se répandit parmi les Espagnols, les traditions de la culture latine et visigothique exercèrent une action efficace sur le développement intellectuel du peuple arabe. Précisément ce mélange forme le trait caractéristique de la civilisation des musulmans espagnols. Il y eut fusion, et, plus que fusion, pénétration, sous les auspices d'une ample tolérance religieuse. Les *mozarabes* conservèrent leur religion, leurs mœurs et leurs usages, au milieu des villes du Califat de Cordoue, et plus d'un savant juif ou mahométan, occupèrent des places importantes à la cour des Monarques de Castille ou d'Aragon. L'intolérance et le fanatisme ne se manifestèrent que plus tard, lorsque les esprits furent exacerbés par une lutte acharnée et tenace. L'historien MARIANA raconte que, en plein XIe siècle, pendant le siège de Calatañazor, un pauvre pêcheur chantait alternativement en arabe et en langue vulgaire une complainte sur les tristes destinées de la ville assiégée. Ce simple fait nous prouve que les guerres et le commerce constant entre les Arabes et les Espagnols, avaient fini par divulguer la connaissance des deux langues, qui amena forcément avec elle, l'échange des idées et des doctrines. La complainte du pêcheur de Calatañazor, chantée en arabe et en langue vulgaire, est l'aïeule vénérable et directe de ces cantilènes populaires, mélange indiscutable des éléments indigènes et orientaux, qui subsistent encore de nos jours.

Nous ne pouvons douter de l'influence exercée sur l'art populaire espagnol par la musique arabe. Les chansons andalouses depuis la *caña* juqu'aux *seguidillas* et *soleares* sont là pour le prouver, et les témoignages à l'appui abondent[2].

D'autre part, cet échange continuel de relations fit que les poètes musiciens de l'Islam ne se contentant plus de cultiver les formes pour ainsi dire consacrées de la *Ghazel* et de la *Quassida*, inventèrent de nouveaux modèles, comme les *Muwassaha* ou *chansons de la ceinture*, espèce de poèmes érotiques, dont le nom fait allusion au *wisah* ou ceinture ornée de pierreries qui serrait les reins des femmes, et le *Zadschal* ou *hymnes sonores*. Les premières furent inventées par MUQADDAM IBN MU'AFA EL-QABRI, poète de Grenade qui vécut au Xe siècle, et parmi ses plus habiles cultivateurs on distingue le célèbre UBÂDA, poète courtisan du roi EL-MUTASIM d'Almeria. Les *Zadschals*, vulgairement nommés *cejales*, sont assurément d'origine populaire et leur trait caractéristique est le sans-façon avec lequel ils traitent les préceptes coraniques relatifs à l'abstinence. Ces deux dernières formes de chansons, exclusivement espagnoles à ce qu'il paraît, furent peut-être influencées par la poésie vulgaire des chrétiens, car presque toujours elles sont dues à des renégats ou *muladies*, comme le renommé ABEN KUZMAN ou GUZMAN dont il s'est conservé toute une de ces collections de poésies qu'on désigne sous le nom de *Diwan*.

L'esprit chevaleresque contribua aussi à fomenter les relations entre les deux races. Les trouvères étaient partout bien reçus, et les *Rawies* (poètes musiciens et chanteurs) arabes qui chantaient en s'accompagnant du luth, jouirent de la même faveur. Beaucoup de chevaliers de Provence visitèrent les cours des rois d'Aragon et de Castille, et les chroniques nous racontent que des gentilshommes arabes s'y rendirent plus d'une fois. Il est donc probable que des chansons bilingues, analogues à celles du pêcheur de Calatañazor, furent chantées, en présence de souverain et d'une brillante réunion de dames et de gentilshommes, assemblés en cour d'amour.

III. — Naissance de l'art espagnol.

Tandis que le Califat de Cordoue s'élevait à son plus haut degré de splendeur, les Espagnols qui n'avaient point voulu se soumettre au joug de l'envahisseur, du refuge qu'ils avaient trouvé dans les montagnes de la Cantabrie et dans les Hautes-Pyrénées, entreprirent une lutte tenace pour reconquérir la liberté. Un double soulèvement, parti de Covadonga et du Monastère de San Juan de la Peña, donna naissance aux minuscules États qui devaient former plus tard les deux royaumes de Castille et d'Aragon. Mais ces peuplades exclusivement guerrières, constamment préoccupées de conserver leur indépendance et à refouler l'ennemi toujours aux aguets, ne pouvaient que fort difficilement cultiver les arts de la paix. C'est pourquoi les traditions de la culture latino-visigothique ne se renouèrent dans le commencement que parmi les *mozarabes*. A Cordoue même, la capitale de l'Empire Musulman, SAINT EULOGIO et SAINT ALVARO, s'inspirant des doctrines de SAINT ISIDORE, réorganisèrent l'église et enrichirent de nombreuses *Hymnes*[3] les déjà si riches *Hymnaires* de la liturgie nationale. SAINT ALVARO, nous parlant du voyage de son ami SAINT EULOGIO en France[4], nous fait savoir qu'il en rapporta plu-

1. Vid. CASIRI : *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis* (t. I, p. 527, art. MDXXX). Voici le titre exact : *Opus de licito musicorum instrumentorum usu, musices censura et apologia inscriptum, eorum scilicet in primis, quæ per ea tempora apud arabos-hispanos obtinuere, quæque ad triginta et unum ibidem enumerat auctor diligentissimus, qui librum suum* ABU JACUBO JOSEPH *ex Almorabitharum nacione, Hispaniæ tunc regi, exeunte Egiræ anno* 618 (1221). — D'autres renseignements sur ce sujet se trouvent dans notre opuscule déjà cité : *L'Orientalisme musical et la musique arabe. Le monde oriental*, Upsal, 1906. Nous y avons reproduit divers passages, du plus vif intérêt, extraits du *Kitâb el-Mustotraf* (Livre des Histoires), rédigé par le cheikh SIHÂB ED-DJN MUHAMMED IBN AHMED EL-ABSIHI (1388-1446). Cet auteur n'appartient pas, à vrai dire, à l'histoire de la musique espagnole.

2. Par exemple l'usage si typique de ce que l'auditoire prenne une part active dans le concert en battant des mains de même que s'il applaudissait, mais suivant un rythme défini qui accompagne la danse et certains refrains. Cet effet artistique reçoit en arabe le nom d'*elmusâfaha*.

3. Nous ferons observer que l'influence de ces *Hymnes* se fit sentir même en Allemagne. La fameuse nonne HROSWITHA, abbesse du monastère de Gandersheim, les a prises comme modèle pour plusieurs de ses poésies, l'*Hymne du martyre* de SAINT PÉLAGE de Cordoue, entre autres. Vid. *Roswithæ opera*, ed. SCHUZFLEISCH, p. 120.

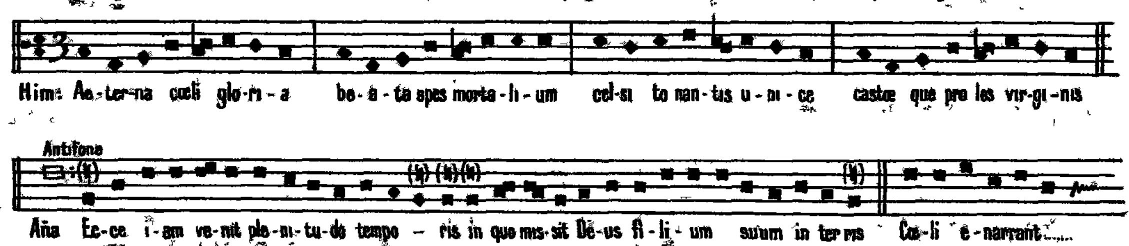
4. *Vita B. Martyris Eulogii* (n° IX), publiée par AMBROSIO DE MORALES (Alcalá, 1574).

sieurs livres, parmi lesquels se trouvaient « *Adhelelmi epigrammatium opera, necnon Avieni fabulas metricas, et Hymnorum Catholicorum fulgida carmina* » (les ouvrages épigrammatiques de Adhelm, les fables métriques d'Avien, ainsi que les brillantes poésies des Hymnes catholiques). Lui-même, lorsque son fidèle ami souffrit le martyre (859), composa une œuvre inspirée et enthousiaste : *In diem Sancti Eulogii* (Pour la fête de Saint Euloge), afin de célébrer ses louanges, *hymne* qui fut longtemps chantée par les fidèles de l'église mozarabe. Quelques années plus tard, en 861, SAINT ALVARO subissait aussi le dernier supplice en défense de sa foi. Dans le dernier tiers du IXe siècle fleurirent encore l'Archiprêtre CYPRIANO, auteur des *Hymnes de l'Office de Sainte Léocadie*, le prêtre LEOVIGILDO et l'ABBÉ SANSON, qui aussi s'occupèrent de la musique liturgique. Après les rudes persécutions qu'il subit pendant cette époque, le peuple mozarabe finit par tomber dans le plus complet esclavage, perdant peu à peu ses caractères distinctifs.

Lors du triomphe remporté par PÉLAGE à Covadonga sur l'Emir ALAOR (719) les Espagnols indépendants formèrent un petit État qui, après quelques années — en 759 — devint le primitif royaume des Asturies. Au Xe siècle, il disparaît dans le royaume plus vaste et important de Léon, qui, avec les Royaumes de Navarre et d'Aragon, et avec le Comté de Barcelone, déjà indépendant des Francs, furent les États chrétiens existant alors dans la Péninsule. Établis sur des bases foncièrement religieuses, l'Eglise remplit en eux un rôle prépondérant. Lentement nous voyons se former des organismes ou réapparaissent toutes les traditions hispano-visigothiques et aussitôt se produisent des *Hymnes religieuses* et des *Poèmes héroïques*, suivant les anciens usages.

L'extrême fractionnement du territoire fut cause que l'unité du culte fut rompue, ce qui divise aussi, par conséquent, le chant liturgique. On peut affirmer que chaque diocèse, que même chaque ville, chaque paroisse ou chaque monastère, possédait un répertoire d'*Hymnes*, œuvre du terroir, destiné à son usage particulier. Par cette raison les compositions en l'honneur de la Vierge, de Saint Jacques, etc., etc., déjà si nombreuses, et qui devaient exercer une si décisive influence sur l'art populaire, subirent une augmentation considérable. La valeur de telles productions, à peine étudiées aujourd'hui, nous semble devoir être fort grande, car elles sont contemporaines de ces Basiliques de *Santa Maria de Naranco*, *San Miguel de Llinio* (toutes deux fondées par le roi RAMIRE Ier (842-850) et *Santa Cristina de Lena*, qui révèlent un art aussi original que caractéristique, et surtout foncièrement national. Les actes des Synodes et des Conciles célébrés dans plusieurs diocèses, témoignent de toute l'importance que l'Eglise accordait à cette branche de la liturgie. Le Canon II du Concile de Santiago (1031) prescrit que les prêtres devaient apprendre : « *totum psalterium, canticorum et himnorum, partem et officium de martyribus* » (tout le psautier, les cantiques et les hymnes, et l'Office des Martyrs), et le Canon III confirme cet ordre, en ajoutant qu'on devait chanter « *omnibus diebus dominicis omnes himnos* » (tous les dimanches les hymnes)[1]. Nous voyons aussi réapparaître les anathèmes contre les magiciens qui pratiquaient les arts goétiques[2] en employant leurs terribles et mystérieuses chansons, capables de causer les plus grands maléfices.

La Bibliothèque de la cathédrale de Tolède possède de nombreux documents de cette époque primitive, où sous des influences très diverses l'art national commence à se développer. Il est certain que tout au début il ne se montre pas très original, car les artistes se contentent d'imiter les glorieuses traditions léguées par la période visigothique. Mais peu à peu les éléments indigènes se font jour. La lutte entre la croix et la demi-lune devient chaque jour plus acharnée et à la culture orientale s'oppose l'esprit national qui s'appuie fortement sur la culture latine. On ne saurait contempler sans une vive émotion ces *Bréviaires*, ces *Missels*, ces *Antiphonaires* ou ces *Manuels*, où l'âme espagnole se révèle lentement en chantant les hauts faits des héros et des martyrs de l'église nationale. C'est alors, sans doute, qu'en présence du combat journalier et du péril toujours proche, furent composées les émouvantes prières de l'*Office des morts* selon le rite mozarabe; et c'est aussi à ce moment que, dans l'espoir d'une vie meilleure, on tourna ses regards vers la dispensatrice des grâces, la bienheureuse Vierge Marie, qui avait daigné visiter Saragosse et Tolède. Car le culte de la toute pure Mère du Sauveur — déjà SAINT ILDEPHONSE avait écrit un *De perpetua Virginitate* — fut dès lors une féconde source d'inspiration pour l'art espagnol dans tous les siècles, et nous la verrons toujours couler abondamment et fixer d'une façon graphique dans les merveilleuses *Conceptions* de MURILLO l'idéal élevé de toute une race. Rien de plus frais, de plus gracieux et de plus ingénu que cette charmante *Hymne* (Exemp. II) de l'office de la



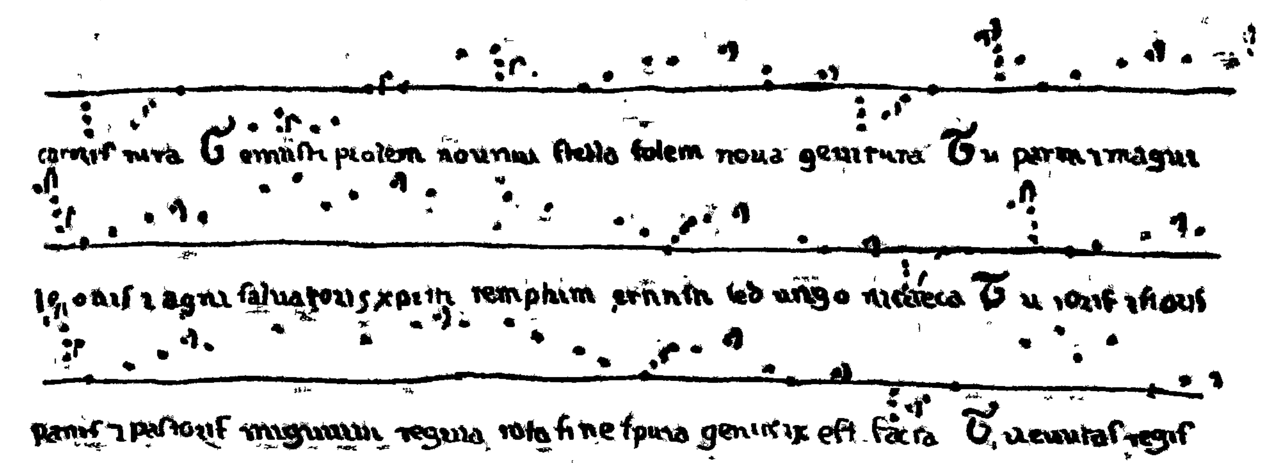
Sainte Vierge, d'après le rite mozarabe, qui se chante encore dans la Basilique tolédane, honorée par l'apparition glorieuse de la mère de Dieu, descendue du ciel pour visiter son musicien-poète SAINT ILDEPHONSE.

Parmi les auteurs de ces *Hymnes*, l'histoire nous a conservé les noms de ROMANO, prieur du Monastère de *San Millan*, vers 871, qui composa ses œuvres sur les modèles de psaumes, et de SALVO, abbé du couvent *Albeldense*, qui se distingua comme poète d'une rare élégance. L'*Hymne* écrit par PHILIPUS OSCENCE (de Huesca), pour la Canonisation de *Saint Dominique*

1. AGUIRRE. *Collectio maxima Conciliorum Hispaniæ*, t. III.

2. La *Goétie* était une espèce de magie malfaisante, dans laquelle le chant jouait un grand rôle. Son nom provient de l'γοητεία de γόης sorcier, et de γόη ou γόος, gémissement, hurlement, à cause des cris qui étaient employés dans certaines incantations.

de Silos (1076) jouit d'une grande célébrité. Plusieurs documents de cet art antique et vénérable sont arrivés jusqu'à nous. Outre l'*Hymnaire Mozarabe* que nous avons déjà signalé, la Bibliothèque de la cathédrale de Tolède possède plusieurs manuscrits liturgiques d'égale valeur, remontant à ces temps reculés, et l'Académie de l'Histoire, à Madrid, conserve entre autres de précieux fragments de l'*Hymnaire* du monastère de *Santa-Clara* de *Allariz*, dont nous reproduisons une partie de l'Hymne de l'Annonciation de la Vierge, remarquable par son charme poétique : (Facsim. Ve.)



Per hoc autem aue mundo
Tam suaue contra [*carnis iura*;
Genuisti prolem nouum,
Stella solem noua genitura.
Tu parui et magni
Leonis et agni,
Saluatoris Xripsti,
Templum excitisti,
Sed virgo intacta:
Tu roris et floris,
Panis et pastoris,
Virginum regina,
Rosa sine spina,
Genitrix es facta,
Tu ciuitas regis] *iustitiæ*.... etc.[1].

Les compositions dédiées à l'apôtre Saint Jacques, abondent aussi. Il était le patron de l'Espagne et passait pour être un ennemi acharné des Maures. Son culte fut très répandu dans toute l'Europe, pendant le moyen âge, et, en son honneur, fut composée la célèbre *Hymne d'Ultreya* (de pèlerinage) qui était chantée par les pèlerins, accourus de toutes parts pour vénérer son tombeau, dans la Basilique de Compostelle[2]. Cette œuvre a donné beaucoup à faire aux nombreux savants qui se sont occupés de sa traduction en notation moderne. On a longuement écrit sur ce sujet, discutant les diverses interprétations, mais on ne s'est pas mis encore d'accord, sur la version définitive.

Les témoignages établissant que les *Hymnes* étaient chantées dans toutes les occasions solennelles abondent. Le *Chronica Aldephonsi Imperatoris* (Chronique de l'Empereur Alphonse) (ALPHONSE VII. — 1104-1134) par exemple, prend bien soin de consigner, qu'après la victoire d'Almonte les Chrétiens : *venerunt Toletum et dicebant hymnum* (vinrent à Tolède en chantant des hymnes); lors de la prise du château fort d'Aurelia en 1139 : *reversi sunt, unusquisque in sua* [*domo*], *canentes et laudantes Deum* (ils retournèrent, chacun à sa maison, en chantant et en louant Dieu); enfin au triomphe obtenu par MUNIO ALFONSO sur l'armée mahométane, dans les plaines d'Almodovar del Campo en 1142 : *conversi in castris, hymnum canebant* (de retour au campement, ils chantaient des hymnes).

Il convient d'observer qu'il ne s'agissait pas toujours d'œuvres du genre religieux. Dans les collections d'*Hymnes* il s'en trouve beaucoup ayant caractère profane, guerrier ou héroïque, et c'est précisément ceux-là, qui ont donné naissance aux *Romances*, une des formes les plus caractéristiques de l'art national. Ils sont sous beaucoup de rapports l'embryon du théâtre espagnol. Nous les voyons apparaître (encore dans leur primitive forme) en langue latine, ce sont le *Chant élégiaque à la mort de Borrel III*, comte de Barcelone (1018), le vieux *Cantar del Cid Campeador*, générateur des divers poèmes sur le grand héros, symbole de l'Espagne du moyen âge, le court fragment de la *Geste de la Conquête de Tolède* (1085), contemporain de ce fait mémorable, celui de la *Prise d'Almeria* (1114) et la *Chanson* composée en éloge de RAYMOND BERENGUER IV (1139-1162). Ils sont écrits presque toujours dans des circonstances mémorables, au moment de remporter une victoire ou de subir un malheur. Selon le cas ils prennent le mouvement enthousiaste de l'ode, le ton grave et sévère de l'épopée ou le caractère élégiaque. Quoique la plus grande partie de ces productions ait disparu (peut-être même ne furent-elles jamais fixées par l'écriture), de nombreuses citations historiques nous prouvent l'existence de ces chants. On peut affirmer que dans toute fête publique ou privée, de quelque importance, les *yoglares* (musiciens chanteurs et instrumentistes) prenaient leur part. Ce sont, par exemple, les noces des filles du CID, ou les mariages des trois filles d'ALPHONSE VI avec des comtes francs (1075). La *Chronique*, déjà citée, d'ALPHONSE VII, nous décrit la pompe nuptiale déployée lors de l'union de sa fille DOÑA URRACA avec DON GARCIA DE NAVARRA (1144), et nous prévient qu'on avait disposé « *in circuitu thalami maxima turba histrionum et mulierem et puellarum canentium in organis et tibiis et citaris et psalteris et omni genere musicorum* ». Observons en passant que le mot *histrionum* permet de soupçonner la célébration de quelques jeux scéniques.

1. La partie entre parenthèses indique le fragment reproduit dans le fac-similé no V.
2. Le texte se trouve dans l'*Histoire littéraire de la France*, vol. XXI.

Le premier couronnement du même ALPHONSE VI comme Roi de Galice (1110) fût aussi célébré avec de la musique et des danses; mais son entrée triomphale à Tolède, en 1137, après la victoire d'Aurelia, est particulièrement intéressante. L'anonyme chroniqueur consigne à cette occasion « *omnes principes Christianorum, sarracenorum et iudaeorum et tota plebs civitatis longe a civitate exierunt obviam, et cum tympanis et cytharis et psalterii et omnes genere musicorum, unus quisque eorum secundum linguam suam, laudantes et glorificantes Deum* »[1]. Le témoignage est de grande valeur car il nous fixe à peu près l'époque de l'apparition des chants en langue vulgaire. L'auteur ne laisse aucun doute à ce sujet, comme le lecteur pourra facilement vérifier en examinant le texte que nous venons de transcrire. De nombreuses citations du même genre seraient à faire, mais elles nous obligeraient à dépasser les limites de ce travail.

Pour l'étude de l'organographie, déjà assez développée à cette époque, il existe plusieurs documents remarquables. Dans sa curieuse monographie sur les *Miniaturas de códices españoles*, M. SERRANO FATIGATI, affirme que « les progrès des instruments de musique depuis le x[e] jusqu'au XIII[e] siècle peuvent être parfaitement observés dans les manuscrits ornés de miniatures de ces temps », et, pour appuyer son dire, il publie dans son travail de nombreuses reproductions. Elles sont prises spécialement dans divers manuscrits des *Commentaires de l'Apocalypse* écrits par SAN BEATO, dont il existe jusqu'à quatre exemplaires illustrés à la Bibliothèque de l'Escurial, à celle de l'Académie de l'Histoire, et enfin à la Nationale de Madrid. Le plus ancien, que l'on juge comme antérieur au XI[e] siècle, contient une peinture de l'*Adoration de l'Agneau mystique*, qui nous permet de juger les ressources musicales du temps.

C'est d'après ce vénérable document que nous avons reproduit (Fac-sim. VI) trois curieuses figures

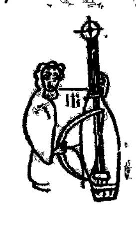




Fig. 331.

de musiciens, dont deux jouent des instruments à cordes à archet (une sorte de *monocorde* et une espèce de *rebab*), tandis que le troisième pince une variété de luth. L'influence de la peinture byzantine se fait vivement sentir dans ces antiques miniatures qui sans le moindre doute appartiennent au x[e] siècle. M. SERRANO FATIGATI a raison, le progrès est remarquable un siècle plus tard. La Bibliothèque Nationale de Madrid possède un précieux manuscrit (*Reservado*, B, 31) contenant un *Tractatus de Apocalipsi Johannis* et une *Explanatio Danielis Prophetæ*, à la fin duquel on peut lire, non seulement le nom du scribe : *Facundus scriptor*, mais aussi la date : *Era* 1085, ce qui correspond à l'année 1047. Sur les pages 6 verso, 202 et 272 verso se trouvent diverses représentations de musiciens, et la troisième, la plus importante, représente un groupe de sept instrumentistes — dont nous reproduisons la partie centrale — (Fac-sim. VII) jouant des instruments à cordes pincées, des instru-

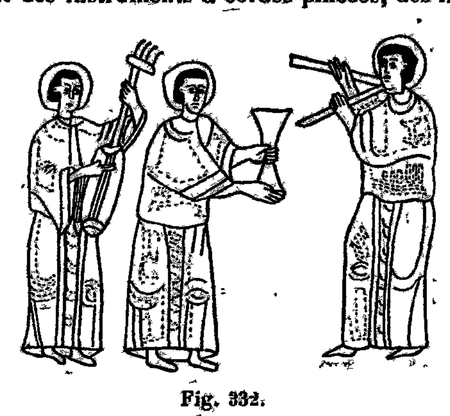


Fig. 332.

ments à vent (deux trompettes et une double flûte) et des instruments à percussion (cymbales et une espèce de tambour ou *derbuka*), ce qui nous semble former un orchestre primitif mais assez complet, dans lequel les diverses familles des engins sonores étaient assez bien représentées.

Il est aussi utile de tenir compte pour cette branche de l'histoire musicale de plusieurs monuments sculpturaux, c'est-à-dire des *portails* de diverses églises romanes du XI[e] et du XII[e] siècle. Ils représentent en général les vingt-quatre vieillards de l'Apocalypse jouant divers instruments. Le plus célèbre de ces monuments est l'admirable *Pórtico de la gloria* de la Cathédrale de Santiago de Galicia, véritable chef-d'œuvre de l'art roman, attribué au sculpteur et architecte MAESTRO MATEO. Les portiques de la Collégiale de Toro, dans la Vieille-Castille, et du Monastère de Ripoll, en Catalogne, sont aussi fort remarquables. Ce dernier, particulièrement intéressant, semble être une interprétation sculpturale du Psaume CL (*Laudate Dominum in sanctis ejus*). Il est généralement jugé comme l'un des plus beaux spécimens de la sculpture romane en Espagne, et représente les vingt-quatre vieillards de la vision apocalyptique, tenant d'une main la lyre et de l'autre un calice, et en plus quatre grandes figures de musiciens jouant la flûte, le cor, les cymbales et la viole à archet, tandis qu'une cinquième, située au milieu du groupe, semble le diriger.

En ce qui concerne la musique pour ainsi dire didactique, nous devons signaler deux vénérables épaves échappées à la ruine des temps, l'Hymne *Ad Pueros* et le Poème *De Musica*, dû à un certain OLIVA, moine de ce même Monastère de Ripoll, que nous venons de nommer. Le premier, découvert par AMADOR DE LOS RIOS[2] fut écrit sans aucun doute avec le but d'éveiller l'amour des sciences et des arts, chez les jeunes élèves assistant aux écoles. Il fut destiné à être chanté, comme nous le prouve une espèce de double refrain qui se répète alternativement après chaque vers.

1. *Chronica Aldephonsi Imperatoris*, n° LXXII.

2. *Historia critica de la literatura española*, t. II, Madrid, 1862.

Fistula, pange melos puero, meditante camena;
Regia Pipino fistula, pange melos,
Optime carpe, puer, salicis de frondibus ubas :
Celica dona libens optime, carpe puer.

Vers la fin de cette composition, écrite d'après une indication du manuscrit original *Era ICXX*, c'est-à-dire en 1082, il est dit :

Omnia disce canens cecinit, quod carmine psalmum :
— Quæque Sophia docet, optime carpe, puer.

passage qui vient confirmer tout ce que nous avons avancé, relatif à l'usage, devenu général, de chanter les prières et les Hymnes.

Le poème *De Musica*, du moine OLIVA, malgré sa vénérable antiquité (XIe siècle) est passé inaperçu, au moins à notre connaissance, à la plupart des historiens de la musique. Il est vrai que l'auteur réduit son travail à commenter le célèbre *Traité* de BOÈCE, faisant alors autorité dans la matière, en l'accompagnant d'un *Prologue métrique*, dans lequel il donne l'explication des huit modes musicaux admis par les anciens, tout en s'inspirant des doctrines de SAINT ISIDORE.

Maiores tropos veteres dixere quaternos,
Omnibus ac proprios istis posuere minores.
Tertius ad quartum fert primus jure secundum,
Sextum nam quintus octavum septimum ambit.
Maior in ascensu cordas sibi vendicat octo,
Finali a proprio, et quinis descendit ab ipsa [1].

La partie la plus intéressante des brefs fragments, qui nous sont parvenus de cette œuvre, est sans aucun doute celle où l'écrivain fait ressortir la convenance ou, pour mieux dire, la nécessité que la mélodie soit en parfait accord avec l'inspiration poétique du texte, préoccupation constante des théoriciens espagnols de tous les temps. Cependant comme les extraits, reproduits par le P. VILLANUEVA, sont très courts, et la notice qu'il nous donne du manuscrit par lui trouvé dans la Bibliothèque du couvent de Sainte-Marie de Ripoll, pas très claire, il n'y a pas moyen de se rendre compte de la valeur de ce document, remarquable par son ancienneté, et aujourd'hui malheureusement disparu. Nous savons par les recherches de l'érudit investigateur, que le *Poème* en question, fut composé par le moine OLIVA, cédant aux instances d'un autre OLIVA, fort connu, alors évêque de Vich, et qu'un certain GUALTERUS, se chargea de tracer les figures géométriques et la notation musicale dont le manuscrit était orné. Une soixantaine d'années plus tard, vers la moitié du XIIe siècle, PETRUS COMPOSTELANUS rédigea à l'imitation du *De Synonimis* de SAINT ISIDORE, et pour l'usage de l'Archevêque de Compostelle, son curieux traité *De Consolatione rationis* [2], et dans la quatrième des dix-neuf compositions poétiques qui émaillent son ouvrage, il nous parle aussi accidentellement de la musique, suivant l'ancien usage en même temps que de l'Arithmétique et de la Géométrie.

1. VILLANUEVA, *Viaje literario á las iglesias de España*, t. VIII.
2. Manuscrit de la Bibliothèque de l'Escurial, sign. R. ij. 14. Le fragment entier comprend une période de 98 vers.

IV. — La chanson en langue vulgaire.

Avec la chanson bilingue du pêcheur de Calatañazor, nous avons vu apparaître les premières manifestations artistiques en langage vulgaire. Peu à peu, dans leur développement successif, nous les voyons d'abord se transformer en *cantares de gesta* (chansons de geste) d'après leur même point de départ, pour aboutir à une forme typique, le *Romance*, nom définitif qui apparaît vers la moitié du XIIIe siècle, et qu'elles n'abandonnent plus. Le *Romance*, destiné presque toujours à être chanté, est une composition formée par des vers de huit syllabes, rimés alternativement en assonance; il se prête admirablement tant à la narration qu'au dialogue. Simple, naturelle et facile, cette forme poétique, très d'accord avec le verbe de la langue, fut tout de suite adoptée par le peuple. Son extraordinaire flexibilité s'adapte à tous les timbres et à tous les rythmes; grave et énergique dans sa sobriété, il peut devenir gracieux et même frivole, remplissant à merveille tous les besoins d'une poésie populaire, née, comme l'espagnole, parmi les orages de la guerre, les douleurs de la défaite, l'exultation du triomphe et le tumulte des campements. Les *Romances* proviennent tant du sentiment poétique que du sentiment musical, car le peuple ne put trouver une meilleure façon d'exprimer les états de l'âme que par ses chansons. La *Chronica Aldephonsis imperatoris* — composée du vivant d'ALPHONSE VII (1109-1134), monarque qui prit le titre d'Empereur des Espagnes — nous fait savoir le moment où la langue latine fut abandonnée. On se souviendra de ce curieux passage, par nous déjà cité, où l'anonyme historien décrivant l'entrée du souverain dans sa capitale (Tolède) rapporte que tant les Chrétiens, que les Arabes et les Juifs le reçurent avec des chants, *unusquisque eorum secundum linguam suam... laudantes et glorificantes Deum quia prosperabat omnes actus Imperatoris* (*Loc. cit.*, n° LXXII) (chacun selon sa propre langue... louant et glorifiant Dieu qui faisait prospérer (réussir) tous les actes de l'Empereur).

On a longuement discuté sur les origines de la forme poétique nommée *Romance*, et nous croyons nécessaire d'insister sur cette sorte de production, car en elle se fusionne l'art spontané du peuple avec l'art des écrivains et des compositeurs de profession. En plus, il faut tenir compte que les *Romances* sont la source primitive de deux des manifestations les plus intéressantes et originales de la musique espagnole, d'un côté les narrations chantées donnant naissance à toutes ces *Canciones*, *tonos*, *tonadas*, *villancicos*, *villanceles*, etc., dont nous trouvons un si abondant répertoire dans les œuvres des maîtres *vihuelistas* du XVIe et des *guitarristas* du XVIIe siècle et, de l'autre, le théâtre dont ils sont un des plus féconds germes. Quelques savants, comme CONDE et MORATIN, prétendent que ladite forme métrique, la plus populaire chez les Espagnols, provient des Arabes. Le premier, lui assigne même comme modèle la célèbre chanson *A un palmier*, composée par l'Émir de Cordoue ABD-ER-RHAMANN Ier [3]. D'autres, non moins respectables,

3. CONDE, *Historia de la Dominación de los Árabes*, prologue de l'édition de 1820.

la font procéder de la littérature latine, et lui trouvent des antécédents dans certaines cantilènes populaires de l'époque d'AURÉLIEN, recueillies par THÉOCHIUS et VOPISCUS, sans compter le si connu *Pervigilium Veneris*, presque toujours cité quand on traite des origines des vers de huit syllabes, communs à toutes les littératures néo-latines. Cette dernière opinion particulièrement défendue par le docte AMADOR DE LOS RIOS[1] nous semble avoir une grande valeur. Nous avons fait remarquer à plus d'une reprise, le rôle si important joué dans la culture populaire par les *Hymnes* de la liturgie visigothique, or tant dans l'*Hymnario Mozarabe* que dans celui réuni par le P. ARÉVALO, nous trouvons de fréquents emplois de ces vers *octonaires*, si répandus dans les régions latines de l'Occident. Nous donnerons comme exemple l'*Antienne : Ave, Regina cœlorum — Ave Domina angelorum*, etc., d'origine essentiellement espagnole, puisqu'elle appartient à l'*Office Mozarabe*[2], et dans laquelle pour satisfaire les besoins du chant, nous trouvons les vers de huit syllabes disposés dans la forme usitée par le parnasse espagnol, depuis les temps les plus reculés. Après avoir exposé l'importance artistique du *Romance*, comme source primordiale de diverses manifestations de la musique espagnole, tant dans le genre religieux que dans le profane, nous croyons convenable de reproduire la musique traditionnelle, avec laquelle ils sont chantés, encore de nos jours, quoique seulement dans quelques régions éloignées des grands centres, où les anciens usages se sont pieusement conservés. (Exemple III.) Nous adoptons trois versions différentes, provenant des Asturies, de l'Andalousie et de la Catalogne, car, à vrai dire, en ces temps primitifs, où la Péninsule était divisée en plusieurs petits États, conservant de fréquentes relations et très souvent unis d'un commun accord pour combattre l'ennemi, sous la dénomination générale d'art espagnol ou ibérique, nous devons comprendre les manifestations des trois langues castillane, galaïque-portugaise et catalane, qui étaient parlées un peu partout. Nous verrons bientôt le Roi ALPHONSE LE SAVANT, adopter, de même que plusieurs poètes de son époque, le dialecte galaïque, pour écrire ses fameuses *Cantigas* à la Sainte Vierge, rédigeant ainsi un des premiers monuments de la langue portugaise, bien antérieur au *Cancioneero du Roi Don Dionis* (DENYS, 1279-1325). En revanche le Lusitain GIL VICENTE, par ses ouvrages écrits en castillan, occupe une place importante dans l'histoire du théâtre espagnol, et même le grand CAMOENS, employa plus d'une fois dans ses poésies la langue parlée dans le pays voisin. Les influences ayant été mutuelles et réciproques, il faut nécessairement dans une étude d'ensemble, examiner toutes leurs diverses manifestations, en signalant néanmoins les apports faits par chacune au développement collectif.



Dans le *Romance* et dans certains fragments des Offices liturgiques nous pouvons trouver les premiers germes de deux éléments constitutifs du drame

1. AMADOR DE LOS RIOS. *Historia critica de la literatura española*, t. II.
2. *Missa gothica seu mozarabica*, Angelopoli, 1770.

lyrique : l'*air* et le *récitatif*. Le troisième, soit la *Danse mimée*, était aussi apparue à cette époque. SAINT ISIDORE nous parle déjà des Danses guerrières, prenant bien soin de différencier le *chœur* de la *chorea* : « CHORUS *est multitudo in sacris collectus dictus* CHORUS *quod initio in modum coronæ circa aras starent et ita psallerent... Nam* CHOREA *ludricum cantilenæ, vel saltationes clasium sunt.* » (*Etimol., lib. VI, cap. XVIII, de Officiis.*) Il est curieux d'observer que, d'après leur description, ces *saltationes* présentent la plus grande analogie avec la si curieuse *Danza prima*, exécutée encore de nos jours par les hommes de Galice et des Asturies, et qui, au dire de quelques érudits, dignes du plus grand respect, remonte à la plus grande antiquité. Accompagnée par le chant, souvent interrompu par l'*Ijujú*, cri sauvage fort caractéristique, lancé à pleins poumons, cette danse par son *contrapas* ou mesure tranquille et solennelle, accuse une époque très primitive, et rappelle les mouvements d'une phalange guerrière s'apprêtant au combat. D'aucuns prétendent que son origine pourrait bien être celte, mais si l'on ne peut rien affirmer sur ce point très vraisemblable, il est hors de doute qu'elle ressemble beaucoup, — si elle n'est pas la même, — à la *chorea* décrite par le savant archevêque de Séville.

Le répertoire des *Romances*, forme un trésor inépuisable pour l'art espagnol. Les savants les ont classifiés en *historiques* (*religieux* ou *profanes*), *chevaleresques, mauresques, pastorales* et *vulgaires*. Il y en a pour tout les goûts. La documentation qu'ils contiennent ne peut être ni plus variée, ni plus riche, et la collection de *Romances* ayant trait au CID, réunie dans le corps du *Romancero*, est sans contredit le plus grand monument que l'art national produisit vers la fin du moyen âge. Or, nous ne pouvons douter qu'à leurs origines, ces compositions littéraires étaient chantées, soit par une voix seule, soit en chœur dans la forme appelée *cosantes*. Un fait qui a longtemps préoccupé les philologues, c'est que l'emploi fréquent de la figure grammaticale nommée *paragoge*, qui dénature les assonances masculines (aiguës) par l'adjonction finale d'un e muet, et qui se trouve à chaque pas pour ainsi dire, reproduite dans les transcriptions des anciens *romances*, n'est dû qu'aux besoins de l'interprétation musicale. Le grand grammairien ANTONIO DE NEBRIJA le déclare textuellement : « *Los que cantan, porque hallan corto y escaso aquel último espondéo, suplen, é rehacen lo que falta por aquella figura que los gramáticos llaman paragoge... é por carazon é son dizen corazone et sone.* [1] » Témoignage d'une indubitable valeur, confirmé par le célèbre musicien SALINAS, quand, après avoir exposé la théorie du vers *octonaire*, il ajoute comme exemple : « *Ut apparet in his hispanis : Los braços traigo cansados | de los muertos rodear; Ubi posterius membrum æquivalet priori, quoniam unum tempus quod nunc siletur in fine, ab antiquis voce canebatur in hunc modum : Los braços traygo cansados | de los muertos rodeare* [2]. » L'usage de chanter ces belles poésies si remplies de couleur, qui nous racontent des traditions historiques ou des légendes chevaleresques, s'est maintenu longtemps, mais par malheur sa disparition s'accentue de plus en plus, et la date où il sera tout à fait perdu, n'est pas lointaine. Pendant tout le moyen âge et la Renaissance il fut très répandu, les témoignages qui le prouvent abondent, mais nous nous bornerons à rappeler le vieux proverbe latin qui nous est parvenu, et qui lance une malicieuse saillie contre les chanteurs habitués déjà à se faire prier beaucoup avant de montrer leur habileté :

Cantat ingratus, qui non vult cantare rogatus :
Cantare decet leue, dum homo prandet amene.

Mais sur la fin du XI[e] siècle, l'art espagnol dut souffrir un formidable assaut de l'influence étrangère, qui, triomphante, finit par abolir l'ancienne et vénérable liturgie visigothique, si intimement unie à l'âme du peuple. Vers l'année 1075 HILDEBRAND, moine de Cluny, devenu Pape sous le nom de GRÉGOIRE VII, voulut assujettir tous les pays chrétiens à la liturgie gallicane, déjà appelée romaine. Dans le royaume d'Aragon elle avait été adoptée depuis 1071; sous le pontificat d'ALEXANDRE II, cependant celui de Castille restait réfractaire aux indications de la cour de Rome. Le roi FERDINAND I[er] (1037-1065) décidé protecteur des bénédictins de Cluny, leur donna tous les moyens de s'établir dans son royaume, de sorte que lorsque HILDEBRAND fut élu pour occuper le siège pontifical, il trouva en ses frères de religion, les plus précieux auxiliaires. Donc il exigea de SANCHE III DE NAVARRE (1065-1073) et d'ALPHONSE VI DE CASTILLE (1065-1109) l'acceptation du rite romain et l'abandon définitif du bréviaire Isidorien, qu'il qualifiait d'abominable tissu de superstitions. Il n'était pas facile de faire adopter par le peuple une nouveauté exotique, venue pour supplanter des traditions vénérables et consacrées par un long usage. Mais GRÉGOIRE VII était doué d'une volonté de fer, et aussi armé des foudres pontificales. En plus, il pouvait exercer une pression efficace sur ALPHONSE VI, par le moyen de son épouse, AGNÈS, fille de GUI D'AQUITAINE, grande amie des moines de Cluny, et complètement dominée par son confesseur, ROBERT, devenu Abbé du Monastère de Sahagun. Il s'était formé deux partis rivaux qui se combattaient avec acharnement. Pour sortir de l'impasse, qui menaçait d'aboutir à un formidable conflit, on en vint à proposer de soumettre la question, selon les mœurs du temps, au jugement de Dieu. Les vieilles chroniques espagnoles sont remplies d'intéressants détails concernant cette lutte. Nous renvoyons le lecteur curieux tout spécialement à l'importante *Historia Gothica* [3] primitivement écrite en latin, mais traduite en castillan, par son propre auteur l'Archevêque XIMENEZ DE RADA (1170-1247).

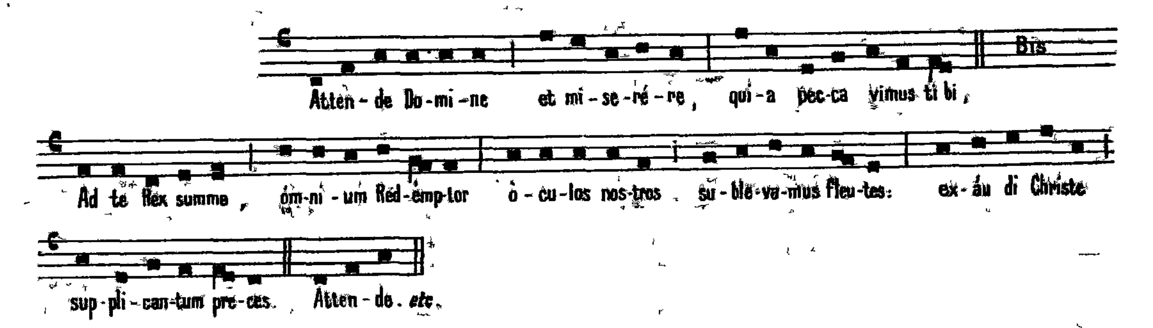
Une fois le compromis accepté, le mémorable combat eut lieu le 9 avril 1087 sur la place de la *Vega* à Tolède. Le champion chargé de défendre le rite mozarabe, un *hidalgo* de la montagne dans la Vieille Castille, fut vainqueur. Il est digne d'être observé que le souvenir de ce duel se conserva longtemps vivant, jusqu'à inspirer à CALDERON, la plus belle scène de sa chronique dramatique *Origen, pérdida y restauración de Nuestra Señora del Sagrario* (Origine, perte et

1. Ceux qui chantent, comme ils trouvent court le dernier spondée, ajoutent ce qui manque par l'emploi de cette figure que les grammairiens nomment paragoge, et au lieu de *corazon* et de *son*, disent *corazone* et *sone*. NEBRIJA. *Arte de la lengua castellana*, liv. II, chap. VIII. Alcalá, 1517.

2. *De Musica libri septem*, chap. VI, titre VII, p. 384, Salmanticæ, 1577.

3. Voir le chap XXV (Lib. V), *De commutatione officii Toletani* (*Historia Gothica*) ou les chap. LXIX et CXLI des deux versions espagnoles : *Estoria de los Reyes Godos* et *Estoria Gothica* (1256). Le lecteur français en trouvera un résumé dans la traduction française faite par d'HERMILLY de la *Historia de España* de FERRERA. Paris, 1751, t. III, p. 436.

découverte de Notre Dame du *Sanctuaire*, la patronne de Tolède), remarquable ouvrage du grand dramaturge qui expose avec beaucoup de poésie une histoire de la perte et de la conquête de l'ancienne capitale de Castille. Ce résultat, si peu favorable aux intérêts de la cour romaine, ne fit qu'empirer l'état de la question. Quand survint la mort de la reine AGNÈS (1087) les moines de Cluny, s'offrirent au roi pour lui faire obtenir la main de CONSTANCE, fille de ROBERT Ier, Duc de Bourgogne. Les bons offices des bénédictins accrurent leur influence, et de son côté le Pontife augmenta ses comminations. ALPHONSE VI pour sa part se montrait enclin à céder aux vœux de GRÉGOIRE VII, mais le peuple restait toujours hostile, et sollicitait des nouvelles preuves. Le jugement par le feu fut proposé, et eut lieu en 1090. Devant la porte principale de la Basilique de Tolède, un bûcher fut élevé, les chanoines de la cathédrale y déposèrent un exemplaire du bréviaire de SAINT EUGÈNE, et les moines de Cluny, ayant en tête le légat du Pape, firent de même avec un rituel romain. Une fois le feu allumé, le bréviaire mozarabe fut rejeté par les flammes, tandis que *igne consumitur liber Officii Gallicani* (le feu consuma le livre de l'Office Gallicain). Ce résultat inattendu exaspéra le monarque et les partisans du pontife. On finit par adopter une transaction, et la nouvelle liturgie, qui comportait une transformation radicale du chant religieux, substituant le plain-chant grégorien, au plain-chant *eugénien* ou *mozarabique*, fut imposée à tout le royaume de Castille, hors la Cathédrale et quelques paroisses de Tolède, privilège plus tard réduit, comme nous l'avons dit plus haut à une seule chapelle de la Basilique Métropolitaine. L'érudit auteur de l'*Historia Gothica*, finit la narration de ces faits en disant que le roi : « *cum esset... suæ voluntatis pertinax executor, nec miraculo territus, nec supplicatione suasus, voluit inclinari; sed mortis supplicia et direptionem minitans resistentibus, præcepit ut Gallicanum Officium in omnibus regni sui finibus servaretur. Et tunc flentibus et dolentibus, inolent proverbium : Quo volunt reges, vadunt leges* ». Nous reproduisons une des plus belles prières de cette ancienne liturgie, telle qu'elle se trouve dans les anciens *Bréviaires* employés encore à Tolède. (Exemple IV.)



Elle appartient à l'Office propre du Carême et son extraordinaire beauté l'a fait adopter par la liturgie romaine, grâce à cela elle résonne encore sous les voûtes des cathédrales, et sa mélodie suppliante, empreinte d'une foi profonde et d'un sentiment si ingénu, nous semble réveiller comme un lointain écho du motif de la rédemption dans *Parsifal*.

Beaucoup de documents, dont on peut fixer la date entre le XIe et le XIIe siècle, nous sont parvenus. Nous citerons tout d'abord un *Ritus et Missæ* (écrit : *Era* 1077, soit *A. D.* 1039) et un *Liber ordinum* (Era 1090 = A. D. 1052), tous deux notés en neumes visigothiques et conservés à la Bibliothèque de l'Abbaye de Silos, dans la province de Burgos. Provenant de ce même monastère, la Bibliothèque Nationale de Paris possède quarante-deux manuscrits rédigés pour la plupart pendant cette même période [1]. Dans le nombre se trouvent, d'après LÉOPOLD DELISLE, des *Leçons des Epîtres et des Evangiles des dimanches de l'année* accompagnées d'*Antiennes, avec notation neumatique*, et *Les Collations de Cassien* auxquelles *on a ajouté une prière à Saint Martial, notée en neumes*. Pour sa part la Cathédrale de Tolède conserve un splendide *Antiphonaire Romain* (sign. : 48, 14), ayant appartenu au CARDINAL ZELADA, sur lequel on peut étudier le passage de la notation sur une seule ligne à celle sur le tétragramme, et un *Code Gothique* (sign. : 33, 2) contenant les *Offices de Saint Martin et de l'Assomption de la Sainte Vierge* avec leurs respectives mélodies. Signalons encore à la Bibliothèque de l'Escorial un *Breviarium antiquissimum cum cantu Scripturæ iuxta methodum Gregorianum modulatæ, sed absque lineis* (sign. : iij, L, 3, 4) qui, avec le *Missel* du Monastère de San Millan de la Cogolla (dans la Rioja), aujourd'hui à la Bibliothèque de l'Académie de l'Histoire, à Madrid (sign. F, 185), reste l'un des plus anciens exemplaires de l'*Office grégorien* qui se trouve en Espagne.

Il nous faut faire une mention toute spéciale du superbe manuscrit connu sous le nom de *Codice de Calixto II*, donné par ce Souverain Pontife (moine de Cluny, élu Pape en 1119, † en 1124) à la Basilique de Saint-Jacques de Compostelle. On y trouve plusieurs compositions à deux et trois voix, quelques-unes signées par *Albertus parisiensis*, sans doute un des *déchantistes* de la fameuse école de Notre-Dame. Le *Code de Calixte II* a été étudié sous son aspect paléographique par le savant D. AURELIANO FERNANDEZ-GUERRA et plus récemment sous son aspect musical par D. FEDERICO OLMEDA, remarquable musicologue et organiste de la Cathédrale de Burgos. C'est un des plus anciens monuments connus de l'art polyphonique et il peut servir pour étudier l'influence de l'école française du *déchant* (*discantus*) sur la musique espagnole du moyen âge.

Enfin la Bibliothèque Nationale de Madrid possède un fort curieux *Bréviaire Gothique* (sig. 35, 2) [2], non daté, mais rédigé dans la deuxième partie du

1. Ils ont été fort minutieusement étudiés, sauf sous leur aspect musical, par LÉOPOLD DELISLE : *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, Paris, 1880.

2. On en trouve une description, accompagnée d'un fac-similé photographique dans l'ouvrage de P. EWALD et G. LOEWE : *Exempla Scripturæ Visigothicæ*. Heidelberg, 1883 (Pl. XXX).

XIIe siècle par un certain FERDINANDUS JOANNES *presbiter*, pour l'usage de la paroisse mozarabe de *Santas Justa y Rufina* de Tolède.

Dans un autre manuscrit (*Saint Augustin, commentaires aux cinquante premiers psaumes*, sign. : 14, 1), conservé à la même Bibliothèque, mais provenant de la Cathédrale de Tolède, nous est parvenu un intéressant document de l'art profane de cette époque. C'est une chanson en vers saphiques et adoniques écrite et mise en musique par un certain moine nommé OSBERTU, dans les pages de garde du volume. Voici le titre de cette épave de la musique gaie du moyen âge : *Metrum Saphicum : constans ex trocheo-spondeo-dactilo ultimus indifferenter ponitur quod quidam cecinit in hylaritate sue infra portas filie Syon coram.* Trois, parmi les huit strophes du texte, ont leur respective notation musicale transcrite en neumes et de façon différente, comme si l'auteur, préoccupé de suivre le sens poétique, avait composé une mélodie spéciale pour chacune des parties de son poème qui semble chanter la bonne vie :

> « *Dum cibis corpus modicus fouetur*
> *Pinguis aruina stomascus macrescit !*
> *Dum ne non pinsat puleat palati*
> *Crapula putris !*

V. — Le XIIIe siècle.

C'est aussi pendant le XIIe siècle que le théâtre liturgique apparaît. Il est avéré que depuis son triomphe définitif, l'église accueillit les représentations dramatiques comme auxiliaires du cérémonial. Pour mieux faire comprendre ce qu'elle voulait dire aux esprits, elle parla aux sens, en reproduisant, d'abord d'une manière plastique, puis rehaussée par les chants, le geste et la mimique, les scènes principales du grandiose poème de l'Évangile. Ce fut la crèche à Noël, la passion pendant la semaine sainte, la résurrection à Pâques, c'est-à-dire la pastorale, le drame et la féerie. Dès ce moment, on pouvait affirmer que le drame lyrique était né.

Suivant l'ancien usage, aux grandes solennités, le peuple se réunissait à l'église, pour assister au spectacle — passez-nous le mot — et il est hors de doute qu'il n'y avait pas la moindre trace d'irrespect dans cette manifestation ingénue d'une foi sincère et naïve. Au commencement, le peuple ne prenait pas une part directe à la représentation, se limitant à chanter les hymnes, mais peu à peu, on voulut donner une plus grande importance à l'action dramatique et à la mise en scène. Alors on ajouta au texte sacré des illustrations tirées de lui-même. La crèche était établie près de l'autel, les prêtres représentaient les personnages de la Sainte Famille, il fallait les bergers pour adorer l'enfant divin, et ce fut le peuple qui se chargea d'interpréter les nouveaux rôles. Bien en fut pour le drame lyrique naissant, car il introduit avec lui les chansons et les danses populaires. On chanta alors des *Noëls*, des *Villancicos*[1] comme on les appelle en Espagne, d'un nom qui révèle leurs humbles origines, et ils sont parfois de petites merveilles de grâce ingénue et touchante.

L'Épiphanie semblait tout indiquée pour introduire l'élément pittoresque et oriental. Il advint ainsi. Précisément c'est de la venue des Rois Mages, que traite la plus ancienne production du théâtre espagnol, qui nous soit parvenue. Il s'agit du poème de *los Reyes Magos*, — découvert et publié par AMADOR DE LOS RIOS[2], — écrit vers la moitié du XIIe siècle, et qui par l'emploi constant du dialogue, — les entrées et sorties successives des personnages, et les changements de scène selon les besoins de l'action, — semble avoir été l'objet d'une véritable représentation dramatique.

Si le texte de ce *mystère* nous est arrivé incomplet, il ne nous est rien parvenu de la musique qui devait accompagner certains de ses épisodes, car dans ce théâtre naissant, presque toujours, l'art des sons était appelé à prêter son concours. Mais, par fortune, nous possédons des échantillons de la musique religieuse-dramatique de cette époque reculée. Une précieuse épave a subsisté dans le très intéressant *Chant de la Sibylle*, qui se disait pendant la veillée de la Nativité. Le moyen âge, dans sa candeur primesautière, gardait encore d'une façon étrange le souvenir des religions disparues. C'est ainsi que l'on comptait les Sybilles parmi les prophètes et que l'on voulut placer le doux Virgile au rang des bienheureux ; car si la devineresse de Cûmes annonça le jugement dernier, le cygne de Mantoue avait prédit, dans une de ses *Géorgiques*, la proche venue du Messie.

Le *Chant de la Sibylle* devait donner une note étrange à la célébration de l'Office de Noël. Quand tout était à la joie, quand sur le ciel et sur la terre les anges et les fidèles chantaient « *Gloria in excelsis* », le mystérieux personnage faisait son apparition au milieu de l'assemblée, et d'une voix sombre et fatidique, annonçait la fin du monde et le jugement sans appel. L'âme espagnole s'est toujours complue à ces violents contrastes. L'invasion des Arabes, qui ruinait la florissante culture gothique, puis la lutte tenace et acharnée soutenue journellement, imprimèrent dans l'âme castillane une profonde trace que même les temps splendides de la Renaissance ne purent faire disparaître. L'idée de la mort était devenue familière à tout le monde, car le péril, et on ne se le cachait point, était toujours proche. Nous possédons jusqu'à quatre versions différentes du *Chant de la Sibylle*, et tous les détails qui accompagnaient son exécution dans la Cathédrale de Tolède[3]. Un enfant de chœur, affublé d'un turban et habillé à l'orientale, était chargé de représenter la prophétesse, et de sa voix claire et argentine (celle qui mieux pouvait rappeler le timbre féminin, car les femmes, d'après les lois canoniques, ne peuvent prendre part à aucune des cérémonies du culte) chantait en une étrange et bizarre mélodie la prophétie du jugement terrible. Deux autres enfants, costumés en anges, placés à ses côtés, répétaient le

1. De *Villano*, Vilain.
2. *Historia critica de la literatura española*, t. III (Madrid, 1863).
3. On peut trouver des renseignements sur cet usage dans les « *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la Iglesia de Toledo desde el año 1085 en que la conquistó el Rey Don Alonso VI de Castilla* », manuscrit de DON FELIPE FERNANDEZ VALLEJO, chanoine de la Cathédrale de Tolède, puis archevêque de Saint-Jacques de Compostelle, conservé à la Bibl. de l'Académie de l'Histoire à Madrid. Le chap. VIe de cet intéressant ouvrage traite précisément : « *Sobre las Representaciones poeticas en el Templo y Sybila de la noche de Navidad.* »

[illegible]


Lento
El
jorn del ju
Dim.
Cresc.
Christ
Rey
homo y ver Deu
del cel

[illegible]


CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS

sans aucun doute transformé pendant le XVIe siècle, puisque nous le trouvons traité à quatre voix dans le style polyphonique[1].

Les représentations religieuses dans le temple n'étaient pas une nouveauté, elles existaient déjà pendant la période gothique, et l'on se souviendra de la lettre du roi SISEBUT, adressée à l'Évêque de Tarragone EUSÈBE, où il le blâme d'avoir pris part à l'exécution de jeux profanes. L'usage traditionnel, bien fait pour plaire, ne fut jamais complètement abandonné. Le rituel propre de la Cathédrale de Girone, nous fait connaître, que dans cette église l'on exécutait le *Mystère de la Nativité*, celui du *Martyre de Saint Étienne*, et enfin les *Saintes Femmes au tombeau et la résurrection du Christ*. Il est expressément stipulé que les chanoines, en prenant possession de leurs prébendes, devaient s'engager par serment à ne pas s'abstenir d'intervenir dans lesdites représentations sous peine de perdre une partie de leurs émoluments. La fête du *Corpus Christi*, instituée par URBAIN IV, en 1264, en honneur du Saint Sacrement, devint l'objet d'une célébration toute spéciale, et il convient de remarquer que les humbles farces qu'on y jouait sur des sujets allégoriques comme le *Sacrifice d'Isaac*, *Joseph vendu par ses frères* ou *le Bon berger*, donnèrent, avec le temps, un fruit splendide, ce genre de représentations symboliques, de grande portée philosophique, que CALDERON éleva à leur plus haut degré de perfectionnement. Elles furent intitulées *Autos Sacramentales* (*Actes sacrementaux*) et se jouaient en plein air, sur des chars construits à cet effet, avec grande intervention de musique et une luxueuse mise en scène, et elles appartiennent en propre au théâtre espagnol, vu qu'il n'en existe pas de similaires dans les autres littératures.

Comme il arrive dans toute œuvre humaine, l'ivraie se mêla au bon grain, et la licence s'introduisit dans ces fêtes, pieuses à leur origine. Il ne tarda pas à y avoir des représentations burlesques, et même des parodies comme celles qui étaient exécutées le jour des Saints-Innocents, ou la veille de Saint-Jean l'Évangéliste. On les nommait vulgairement *Fiesta del Obispillo* (Petit évêque) parce qu'un enfant de chœur remplaçait le prélat, et que ses collègues remplissaient les rôles dévolus aux autres prêtres, faisant à leur tour fonction de desservants. La musique et la danse y occupaient une place considérable, car elles étaient les bienvenues pour égayer la fête.

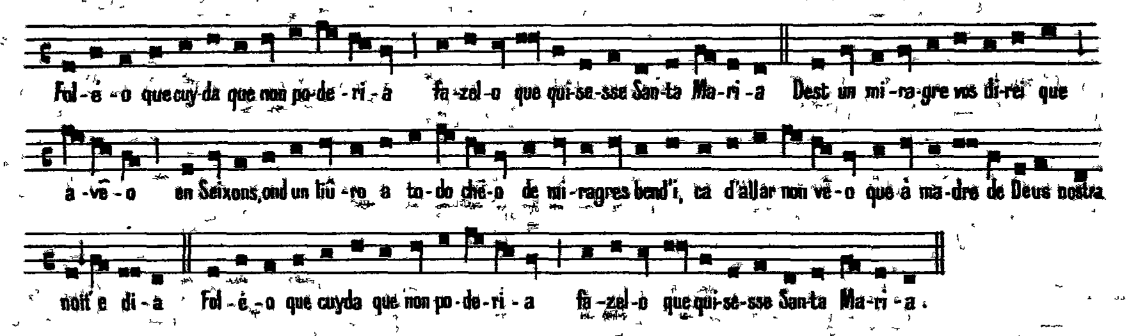
On ne peut nier que de semblables parodies, donnèrent lieu à bien des abus, non seulement profanes, mais même grossiers. Nous ne devons pas oublier que l'innocence est capable de commettre les pires excès sans penser à mal. Mais en Espagne on ne dépassa jamais une certaine limite, et il ne reste pas mémoire que dans nos églises l'on célébrât de véritables saturnales, comme celles qui eurent lieu à Sens ou à Beauvais, à l'occasion de l'*Office de l'âne*, ou à Paris, et dans d'autres cathédrales de France, d'Angleterre et d'Allemagne, le jour de la *Fête des fous*. Les Conciles provinciaux, toujours en éveil, prirent soin de refréner la licence, et les législateurs, de leur côté, édictèrent des mesures sévères pour empêcher tout scandale. Dans le fameux Code des *Siete Partidas* (*Sept parties*) ce splendide corps de doctrine juridique dû à l'insigne polygraphe couronné, un instant empereur d'Allemagne, qui occupa le trône de Castille, pendant une partie du XIIIe siècle, sous le nom d'ALPHONSE X, nous trouvons des lois régissant la question. Par exemple la prescription 34 du titre sixième de la première partie, consigne expressément les représentations religieuses auxquelles peuvent prendre part des prêtres, et être jouées dans les églises; en signalant sous le nom de *Juegos de escarnio* (on pourrait traduire *Farce dérisoire*): les pièces à sujet religieux ou profane ne devant être exécutées que sur la place publique et par des histrions. Le témoignage de cette loi est précieux pour l'histoire, car il nous prouve d'une façon indiscutable, que déjà vers la moitié du XIIIe siècle, en Espagne, il n'existait pas seulement des représentations dramatiques sacrées et profanes, se jouant dans les temples ou dans les carrefours, mais bien aussi des acteurs faisant profession de leur art et vivant de leurs travaux. De diverses autres sources on peut déduire que ces spectacles n'étaient pas des simples pantomimes, mais de véritables drames où la poésie, la musique et la danse prenaient chacune leur part pour le plus grand plaisir des spectateurs.

Depuis sa conquête (1085) Tolède était devenue la capitale du royaume. A ce moment le fanatisme n'était pas encore assez développé pour empêcher la vie en commun des peuples ennemis. De même que, lors de l'invasion musulmane, nous voyons de nombreux groupes d'Espagnols accepter le joug du conquérant, et rester dans ses territoires, où il constitua la population *mozarabe*, nous trouvons une grande masse d'Arabes et de Juifs qui se soumettent aux nouveaux conquérants, tout en conservant leurs mœurs, leurs coutumes et leurs religions. Ils formèrent le peuple *mudéjar*, et c'est par lui qu'une bonne part de la culture orientale s'introduisit en Europe. Heureux moment pour l'histoire de la civilisation moderne. La vieille cité gothique devint la métropole des sciences occultes et de la philosophie secrète. Depuis le règne d'ALPHONSE VII jusqu'à celui d'ALPHONSE LE SAVANT, elle fut le premier foyer de la science expérimentale, l'atelier industriel des traducteurs, l'entrepôt de commerce avec le savoir oriental. Tous ceux que la soif de connaître possédait y accouraient des divers coins de l'Europe, et avec avidité se procuraient des traductions ou en entreprenaient des nouvelles pour leur propre compte, tels ADELART DE BATH, HERMANN D'ALLEMAGNE, MICHEL SCOTT (le divulgateur de l'*averrhoïsme*) et surtout GÉRARD DE CREMONE, traducteur à lui seul de 71 ouvrages scientifiques, sur l'astronomie, les mathématiques, l'histoire naturelle et la médecine, dus à des savants juifs ou arabes. Parmi les Espagnols, DOMINICUS GUNDISALVUS et JEAN DE SÉVILLE s'occupèrent de pénétrer respectivement la philosophie et les sciences orientales. Sous les règnes de FERDINAND III DE CASTILLE (1217-1251) et de JACQUES Ier D'ARAGON (1213-1276) la vénérable culture hindoue, transmise par les Arabes, commence à se divulguer, et le glorieux RAYMOND LULLE (1235-1315) peut s'apprêter à rédiger son *Ars magna*, tandis qu'ALPHONSE X (1252-1284) éblouit le monde par son formidable savoir encyclopédique.

Nous devons nous fixer un moment sur la personnalité glorieuse de ce polygraphe couronné. ALPHONSE X

1. Outre la version du *Chant de la Sibylle* de Majorque, reproduite dans notre exemple, nous en signalerons trois autres; d'abord celle publiée par l'Archiduc SALVATOR D'AUTRICHE, dans son ouvrage *Die Balearen*; une autre harmonisée avec beaucoup d'art par le MAÎTRE PEDRELL; et enfin celle qui se trouve dans l'*Album musical de compositores mallorquines* (Madrid, Zozaya) transcrite par D. BARTOLOMÉ TORRES.

ne fut pas seulement un grand législateur et un grand savant, il fut aussi un remarquable artiste, poète exquis et musicien inspiré. Sa cour fut pleinement ouverte aux sciences et aux arts, et les partisans du *Talmud* et les sectaires de l'*Alkoran* jouirent de son auguste protection. Cette extraordinaire tolérance fut très profitable pour le développement de l'art, car à ce moment les gentilshommes comprirent qu'il pouvait exister d'autres occupations que les guerres et les tournois, et que l'esprit méritait bien qu'on le cultivât un peu. Le monarque lui-même donnait l'exemple, en prouvant que rien n'était indifférent à son intelligence extraordinaire. Jurisprudence, philosophie, théologie, mathématiques, dialectique, astrologie, musique, magie, tout fut étudié par cette activité incomparable qui dictait des lois d'une équité profonde, rédigeait des tables astronomiques remarquables, écrivait des poésies remplies de sentiment, et composait les plus ravissants cantiques en l'honneur de la Vierge Marie. La collection intitulée *Cantigas de Loores et Milagros de Nuestra Señora* (Cantiques de louange et miracles de Notre Dame) est une œuvre artistique supérieure à tout ce qui a été produit en Europe vers la même date. Tous les archéologues qui ont étudié ce document vraiment unique sont d'accord sur ce point et reconnaissent unanimement l'importance de ces chants, très différents des chants religieux contemporains, vraiment capitale au point de vue du *folk lore* musical, car le royal compositeur s'inspira très souvent des refrains populaires de diverses régions de ses États, tout particulièrement de la Galice, dont il avait adopté le doux langage, pour rédiger le texte poétique[1]. Il convient de remarquer que c'est dans les *Cantigas*, que l'élément purement lyrique apparaît dans la poésie espagnole, jusqu'alors presque exclusivement héroïque et narrative. Parmi les 401 compositions contenues dans cette riche collection, il y en a beaucoup traitant des miracles de Notre Dame (Exemple VII), mais un nombre assez considérable est d'inspiration personnelle et traduit les sentiments intimes du pieux et doux poète. Parmi les secondes, les *Cantigas de loor* (de louange) (Exemple VIII), nous signalerons, outre celle que nous reproduisons, d'une si fraîche couleur





mélodique, les nos XXX et X du manuscrit de Madrid; cette dernière, qui commence par les mots *Rosas das rosas et flor das flores — Dona das donas, Sennor das Sennores*, etc.[2], est une véritable merveille (musique et poésie) pleine de charme ingénu et naïf.

Si, sous l'aspect littéraire, les 401 poèmes contenus dans le texte des *Cantigas de Santa Maria*, par leur grand nombre de combinaisons métriques présentent le plus vif intérêt, il en est de même si nous les envisageons dans leurs rapports avec l'art des sons, car ils ont été composés pour être directement mis en musique, et peut-être même le dessin mélodique a influé sur leur rythme. En effet le Roi-poète, grand dévot de la Mère du Sauveur, avait consigné dans son testament le désir que ces pieux cantiques, écrits en l'honneur de celle dont il avait été le chevalier, fussent journellement chantés sur son tombeau qu'il voulait placé dans la cathédrale de Murcie, capitale du royaume par lui conquis sur les Arabes. En plus, pour rendre ses compositions populaires, il s'était inspiré des chansons du peuple et la plupart de leurs mélodies révèlent bien clairement cette origine. On ne saurait imaginer un ensemble ni plus abondant, ni plus divers, ni plus riche. La grande variété des sujets — tous les miracles de Notre Dame — les faisait très propres à éveiller l'inspiration, et, en plus, le royal artiste possédait une foi tendre, naïve et ingénue. Lorsqu'il composait, il faisait un acte d'adoration

1. Il existe trois manuscrits de ce recueil de poésies, un à la Bibliothèque Nationale de Madrid; les deux autres à la Bibliothèque de l'Escurial. Tous les trois d'une incomparable beauté par l'exécution calligraphique et la richesse des miniatures dont ils sont ornés. Ils contiennent aussi la notation musicale. En ces dernières années l'Académie espagnole en a fait une édition splendide, oubliant toutefois, par une erreur lamentable, de reproduire la musique, peut-être la partie la plus intéressante de l'ouvrage et sans aucun doute la moins connue et étudiée.

2. Rose parmi les roses, et fleur des fleurs. Dame des dames et Seigneur des Seigneurs, etc.

et d'amour, et cela se perçoit parfaitement en étudiant ces délicieuses *Cantigas*, dont le charme, toujours vivant, ressemble à celui des peintres primitifs. ALPHONSE X est, sur ce rapport, de la même lignée que FRA ANGÉLICO. Quelques savants prétendent qu'il ne fût pas le compositeur de tous ces cantiques; il est certain que plusieurs des ouvrages qui lui sont attribués ne sont pas sortis de ses mains et que son rôle a été celui d'un généreux protecteur de divers savants. Pour ce qui en est des *Cantigas*, l'opinion moyenne nous semble la plus acceptable, c'est-à-dire qu'il s'agit d'une compilation de chansons du XIIIe siècle, composées par divers auteurs et recueillies par ordre du Souverain. On ne saurait donc lui nier la gloire d'avoir été l'inspirateur de l'ouvrage et nous croyons qu'il y dut prendre une part active, car le manuscrit de Madrid — le plus beau, mais le moins complet, vu qu'il ne contient que cent poèmes — semble avoir été corrigé de ses propres mains.

Outre leur valeur artistique et musicale, les trois manuscrits connus de cet ouvrage présentent un grand intérêt pour l'histoire de l'art et de la culture, par le grand nombre de miniatures — très finement exécutées — dont ils sont ornés. L'un des deux conservés à l'Escurial (sign. j. T. I), est illustré avec une telle profusion que, pour 292 *Cantigas*, il contient jusqu'à 1 292 miniatures et lettres capitales ornées, formant un répertoire iconographique vraiment inappréciable. L'autre (coté j. 6, 2) comprend 401 compositions, et à la fin de la dernière on peut lire le nom du scribe qui rédigea ce formidable travail : JUAN GONZÁLEZ. La musique y est transcrite en notes carrées, sur le tetragramme, en clef d'*ut* ou en clef de *fa*. C'est dans ce dernier manuscrit que se trouve la précieuse série de miniatures représentant cinquante et un musiciens jouant chacun un instrument différent, dont nous avons déjà reproduit (Fac-sim. III) celles qui ont trait à la *guitarra morisca* et à la *vihuela*.

Nous en reproduisons encore trois autres (Fac-sim. VIII, IX et X) qui représentent en premier lieu un



Fig. 333.

couple d'artistes, dont l'un joue une espèce de viole à archet, à deux cordes, fort ressemblante au *rebab* arabe, et l'autre pince une grande guitare à neuf cordes; puis trois musiciens isolés, un joueur de violon (sans doute le *rebec* ou le *crowth*), un autre qui fait résonner un instrument à anche, composé par trois tuyaux, fort difficile à identifier, tandis que le troisième joue la *chirimia* ou *chalamel*. Nous croyons utile de faire pour le moins l'énumération de tous les autres instruments représentés dans cette superbe série de miniatures, dont l'importance ne saurait être contestée.



Fig. 334.

On y voit : deux *carillons*, l'un composé de sept clochettes désignées par les lettres A-G, c'est-à-dire formant une gamme; une espèce de *castagnettes*, un *derbûka* ou *tambourin* arabe, des *cymbales* et une sorte de *caisse roulante* frappée avec une baguette par un musicien qui souffle en même temps dans un *galoubet* sans doute le *chistua* ou *tibia vasca*. Voilà pour les instruments à percussion. Le groupe des cordes est encore plus nourri : nous y trouvons, dans la série des instruments à archets, trois espèces de *rebab* (*rabel* en espagnol), une sorte de *violon*, un *crowth* et une *viole de gambe*. Les variétés de la famille des instruments à cordes pincées (type : le *luth*) s'élèvent à quatorze, depuis le *guembri* arabe, à deux cordes, jusqu'au *chitarrone*, à neuf, en passant par les *mandores*, les *théorbes*, les *guitares mauresques* et les *guitares latines*. Au même groupe se rattachent deux *harpes* et jusqu'à quatre modèles de *psalterion*. Signalons encore deux *vielles à roues* (l'ancienne *rota*) et un étrange instrument en forme de demi-cercle qui semble appartenir à la famille des *psalterions*. Les instruments à vent s'élèvent à seize types : un petit *orgue* portatif, une *flûte traversière*, un *double chalumeau*, trois variétés de *hautbois* (*chirimias* ou *chalamels*), quatre de *cor de chasse* ou *oliphant*, deux *trompettes* accouplées, un primitif *basson*, deux *cornemuses* et une *musette*. Nous ne pouvons répondre de l'exactitude de cette nomenclature, car le fait est que, malgré la finesse des détails et la minutie de l'exécution, il n'est pas facile d'établir une correspondance entre les divers instruments reproduits dans ces miniatures et ceux dont les poètes et les écrivains espagnols du moyen âge font de si nombreuses et fréquentes mentions [1].



Fig. 335.

Parmi les autres manuscrits musicaux de cette même période, nous signalerons le beau *Missel à l'usage de l'abbaye de Silos* (à la Bibliothèque Nationale de Paris) dans lequel, d'après LÉOPOLD DELISLE [2], *l'office de la messe pour le jour de la Conception est fort développé et contient des parties notées en neumes, telles que le Kyrie avec farcissures*. Ce qui nous apporte,

1. Toutes ces précieuses miniatures ont été reproduites dans l'ouvrage de DON F. AZNAR : *Indumentaria Española*, Madrid, 1880.

2. Voir : *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, Paris, 1880.

de même que les *Cantigas*, un nouveau témoignage du culte si ardent que l'Immaculée a inspiré depuis le moyen âge à l'église et au peuple espagnol. La Cathédrale de Tolède conserve aussi divers *Bréviaires* (33,4-33,5-36,9), curieux parce qu'ils contiennent la liturgie adoptée par l'église primatiale d'Espagne immédiatement après l'abolition du rite *mozarabique*; un bel *Antiphonaire* (48, 15) ayant appartenu au CARDINAL ZELADA, et un fort remarquable volume formé de divers chants religieux, à deux, trois et quatre voix, d'une importance capitale pour l'étude de la polyphonie médiévale. Citons aussi un *Liber cantus chorí* où se trouvent diverses compositions à deux voix notées sur le tétragramme, provenant de la collection léguée par l'illustre musicologue DON FRANCISCO A. BARBIERI, à la Bibliothèque Nationale de Madrid.

Ce glorieux épanouissement de la culture durant le règne du Roi, surnommé à juste titre « *le savant* », avait eu une longue préparation, et l'influence des trouvères provençaux ne lui avait point été complètement étrangère. Lorsque ALPHONSE X monta sur le trône, l'art provençal était tombé dans la décadence, mais, bien avant, les trouvères, enveloppés par le naufrage des Albigeois, s'étaient vus forcés de rechercher un asile dans les cours étrangères. Depuis longtemps ils avaient été fort bien reçus en Castille et en Aragon.

D'après le savant D. MANUEL MILÁ Y FONTANALS[1] le mouvement troubadouresque fut commun à la Provence et au nord de l'Espagne; le dialecte littéraire des troubadours était également parlé dans la région méditerranéenne de la France, dans la Catalogne et dans une grande partie de l'Aragon, de sorte que la gloire d'avoir produit cette littérature, qui est la plus ancienne de l'Europe chrétienne et des langues modernes selon l'ordre chronologique, doit être également répartie entre les deux pays limitrophes. Déjà vers les années 1076 à 1096, pendant les règnes des comtes de Barcelone RAMON BERENGUER II et BERENGUER RAMON II, il est parlé du poète-musicien catalan nommé RICOLF. Plus tard, pendant l'époque du grand D. RAMON BERENGUER IV, loué par le célèbre MARCABRU, qui prit part à la fameuse expédition contre Almeria, entreprise par ALPHONSE VII DE CASTILLE ET I[er] D'ARAGON, la *gaye science* fut en grande faveur; et enfin ALPHONSE II D'ARAGON (1162-1196), qui réunit à ses États le comté de Barcelone, le Roussillon, le Béarn et la Provence, fut lui-même un excellent troubadour. Parmi les poètes-musiciens espagnols qui se distinguèrent dans cet important mouvement artistique, nous citerons les noms de GUIRALDO DE CABRERA, GUILLERMO DE BERGADÁ, HUGO DE MATAPLANA, RAMON VIDAL DE BEZAUDUN, le roi PIERRE II D'ARAGON, qui prit part à la glorieuse journée des Navas de Tolosa (1212) à laquelle se trouvait aussi le troubadour provençal GUIVAUDAN LE VIEUX, GUILLERMO DE TUDELÁ, ARNALDO EL CATALAN, GUILLERMO DE CERVERÁ, SERVERI DE GERONA, FRÉDÉRIC I[er] D'ARAGON, roi de Sicile (1296-1337), PONCE BARBA et tant d'autres dont on trouvera les noms dans les divers ouvrages dédiés à étudier ce grand fleurissement littéraire et musical[2].

Lorsque survinrent les massacres de Béziers (1209) et le sac de Toulouse (1218), les survivants trouvèrent un bon accueil dans les cours d'ALPHONSE IX DE LÉON et de FERDINAND III DE CASTILLE. Grâce à cette généreuse hospitalité, ce fut en Espagne que brillèrent GIRAULT DE CALAUSON, GIRAULT DE BORNEIL et surtout GUILLAUME ADHÉMAR, originaire du Gévaudan (alors formant partie du royaume d'Aragon). Ce dernier jouit d'une grande considération à la cour du glorieux conquérant de Cordoue et de Séville, père d'ALPHONSE LE SAVANT, qui, suivant les traditions de la cour paternelle, aima aussi à s'entourer de trouvères, de jongleurs et de ménétriers, prenant part aux fêtes du *Gay sçavoir* et à la tenue des *Cours d'amour*.

Ses relations avec NAT DE MONS et GIRAULT RICQUIER de Narbonne, sont particulièrement intéressantes, car ces deux trouvères jouirent de sa protection et lui adressèrent plus d'une *requeste*. Le second le consulta sur l'état de discrédit et confusion où était tombée la véritable *juglaria*, le priant de dicter des règles pour classifier ceux qui faisaient profession de cultiver la poésie et la musique, et les distinguer des *jongleurs et baladins*, chantant dans les rues et les tavernes, tout en faisant danser des chiens, des singes ou autres animaux pour le plus grand plaisir du vulgaire. Il fait appel à ses profondes connaissances dans la matière, et si la *Declaratio* que GUILLAUME RICQUIER lui attribue fut véritablement composée par ALPHONSE X, ce qui ne semble pas absolument prouvé, nous devrons placer ce monarque, non plus parmi les protecteurs, mais parmi les hommes de goût qui ont cultivé avec le plus de distinction l'art des trouvères.

GIRAULT RICQUIER, tenu comme le maître des *pastorelas* et *vaqueiras*, genre poétique qui s'acclimata en Espagne, et l'un des derniers à soutenir la poésie provençale, manifeste clairement dans sa *Suplicatio* que le Roi Savant possédait : « tout le savoir, l'autorité et le discernement nécessaires pour remédier à l'état des choses », et ajoute que « nulle part comme dans sa cour, la poésie et les sciences, avaient trouvé une plus grande et décidée protection ». Ce mouvement troubadouresque s'était aussi développé en Aragon, principalement en Catalogne, où il eut sa période de splendeur pendant les règnes d'ALPHONSE I[er], ALPHONSE II, PIERRE II et PIERRE III, jusqu'à celui de JEAN I[er] (1387-1395), le fondateur des fêtes du *Gay saber* et le créateur de la chaire de musique de l'Université de Barcelone.

Sur ce point en Castille on avait pris les devants, car dès 1254, avec plus d'un siècle de priorité, ALPHONSE X fondait une chaire de musique à l'Université de Salamanque, *unum de quatuor Orbis generalibus studiis* (une des quatre écoles d'études générales du monde) comme disait le Pontife ALEXANDRE IV, dans une Bulle expédiée de Naples le 29 avril 1255, pour confirmer ses privilèges, et la mettre au même rang que ses glorieuses émules, les grandes écoles de Paris, Oxford et Bologne. Dans la loi V du titre XXXI de la *Partida II*, le savant monarque fait la définition des *Estudios generales*, dans lesquels il devait y avoir des maîtres pour toutes les disciplines du *trivium* et du *quatrivium* y compris naturellement la musique. Mais par une charte dictée en ladite année 1254 il organisa le tableau d'enseignement de l'Université de Salamanque et prescrit : « *que aya un maestro en organo et que yo le de cinquenta maravedis de cada*

1. Voir : *De los trovadores en España*, Barcelona, 1861, p. 74 et 75.

2. Pour l'étude de l'art des troubadours en Espagne, nous nous permettrons de citer, en outre de l'érudit travail de MILÁ Y FONTANALS déjà nommé, les ouvrages français : FAURIEL, *Hist. de la Poe. Provençale* et MILLOT, *Hist. Litt. des Troub.*

anno[1] ». L'influence de cette institution dut être extraordinaire, car cette classe fut dirigée par plus d'un artiste de réputation universelle, comme RAMOS DE PAREJA et SALINAS, dont nous aurons à nous occuper dans la suite, et, sans aucun doute, contribua à préparer l'extraordinaire extension que l'art musical devait avoir en Espagne, bien avant la venue des musiciens flamands et néerlandais.

En effet, les théoriciens ne manquaient point. Du vivant de son père, le futur ALPHONSE X avait composé une espèce d'encyclopédie, sous le nom de *Septenario*, œuvre à laquelle dans son âge mûr il accordait une grande importance. Deux manuscrits (à Tolède et à l'Escurial) de cette vaste compilation nous sont parvenus, malheureusement incomplets. Néanmoins par l'exposition du plan, nous savons que la musique devait y occuper une part importante, parmi les matières du *quatrivium*, qui, pour le roi savant, ne furent pas celles admises par la généralité. Il les classifia dans cet ordre : musique, astrologie, physique et métaphysique, sans oublier de donner aussi une place à l'arithmétique et à la géométrie. On ne peut que regretter vivement la perte de ce précieux document qui nous donnerait quelque lumière sur les théories musicales de l'admirable auteur des *Cantigas*, qui dans sa *Grande et general Estoria* définissait la musique *arte de cantar e fazer sones* (art de chanter et de composer des chants), c'est-à-dire d'une façon toute pratique, bien éloignée des idées spéculatives de son temps.

Pour finir avec ALPHONSE X, la plus considérable figure du XIIIe siècle, nous ajouterons que peut-être la partie littéraire de ses *Cantigas* fut inspirée par une œuvre célèbre du grand poète GONZALO DE BERCEO, traitant aussi le même sujet, les *Miracles de Notre Dame* (*Milagros de Nuestra Señora*). Tant dans ce poème écrit dans la forme poétique appelée *Arte Mayor* ou *Mester de Clerecia*, que dans celui nommé *Duelos de la Virgen*, tous deux du même auteur et remontant au début du XIIIe siècle, on peut trouver de curieux détails concernant l'histoire de l'organographie, surtout parce que, plus que d'une énumération, il s'agit de véritables accords d'instruments et de voix formant des ébauches d'orchestre[2].

C'est pendant le règne du *Roi Savant* que JEAN EGIDE (JUAN GIL DE ZAMORA) appelé en latin ÆGIDIUS ZAMORENSIS, d'après le nom de sa ville natale, et moine de l'ordre des Frères Mineurs de Saint-François, docteur et lecteur de théologie dans ladite ville, écrivit son petit traité intitulé *Ars Musica*, publié par l'abbé GERBERT, dans sa fameuse Collection[3] d'après la copie manuscrite, gardée à la Bibliothèque Vaticane. Cet ouvrage, en partie historique et en partie technique, est divisé en quinze chapitres, et contient un commentaire sur la musique en général et plus particulièrement sur le plain-chant. La doctrine exposée n'est pas très originale, mais l'ensemble présente de l'intérêt pour la connaissance de l'époque. FÉTIS remarque tout spécialement le dernier chapitre qui renferme une description de divers instruments de musique et juge singulière celle qui y est donnée de la *symphonia*, instrument qu'il croît devoir être semblable à la vielle de nos jours, sans tenir toutefois compte que la description donnée par ÆGIDIUS est en tout conforme à celle de SAINT ISIDORE que nous avons transcrite plus haut. JEAN EGIDE ou GIL, à qui ALPHONSE X confia l'éducation de son fils, le futur roi DON SANCHE IV, fut un polygraphe remarquable. Le recueil de ses ouvrages est volumineux, et nous le tenons aussi comme compositeur émérite, lui attribuant les HYMNES qui se trouvent à la fin de sa *Vie du Laboureur Saint Isidore* (*Isidro*), longtemps chantées sur le tombeau du vénéré patron de Madrid.

Ces compositions, au nombre de six (1re *Magnæ virtutis titulo;* 2e *Quis sicut noster Dominus;* 3e *Jam pura fragant balsama;* 4e *Ergo sancti præsentia;* 5e *Felix fidele munus* et 6e *Lætificate prætio*) sont bien de leur temps. Quoique composées dans les modalités du plain-chant, ces mélodies révèlent clairement le caractère innovateur et quelque peu prétentieux des créations musicales religieuses du moyen âge. On y remarque certaines analogies et même d'identiques dessins mélodiques avec quelques autres *Hymnes* de la même époque, comme celle qui commence par les mots : *Novus athleta Domini*, composée en l'honneur de SAINT DOMINIQUE DE GUZMAN[4].

Aussi contemporain d'ALPHONSE X, et non moins grand que lui, fut l'insigne polygraphe RAYMOND LULLE, génie extraordinaire, créateur d'une méthode universelle longtemps employée dans les écoles et connue sous le nom d'*Ars Lulliana*. Déjà dans sa *Réthorique*[5], le docteur illuminé s'occupait de l'art des sons, qu'il divise en musique *naturelle* et en musique *artificielle*; cette dernière comprend l'*harmonique*, la *rythmique* et la *métrique*. Le genre *enharmonique* correspond aux sciences naturelles et morales, le *diatonique* aux sciences divines et civiles, et le *chromatique*, aux sciences mathématiques et économiques. Mais où tout l'intérêt des doctrines *lulliennes* se présente c'est dans le chapitre XCIX de sa fameuse *Ars magna*[6], où il dit : « *Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in unum cantum, sicut multa principia ad unum finem, et ita deffinitio figuratur per diffinitionem concordantiæ, et principii diffinitionem... Sicut, enim, carpentarius concepit figuram arcæ in sua mente, et ipse eam deducit de potentia in actum, sic quidem musicus concipit vocem ordinatam in mente, et ipsam deducit in tertiam speciem regulæ C., in qua musica est habitus cum quo musicus est practicus*[7]. » Après cette admirable exposition de la conception musicale, il démontre que cet art de musique progresse en s'élevant par six degrés, « dont le nombre ne peut être ni plus ni moins, car quatre sont les

1. Qu'il y ait un maître d'orgue et qu'on lui donne cinquante maravedis — sorte de monnaie — par an. Voir *Origen de los estudios de Castilla*. Colección de documentos inéditos para la *Historia de España* (t. XX, p. 55).

2. Voir pour de plus amples détails F. PEDRELL : *Organografia musical antigua española* (Barcelona, 1901) et l'ouvrage de M. SERRANO FATIGATI, que nous avons cité plus haut.

3. *Scriptores ecclesiastici de musica sacra*, etc., 1784 (t. II, pp. 369-393).

4. Voir l'étude du P. CASIANO ROJO : *Seis himnos en honor de San Isidro Labrador*, publié dans la revue : *Música Sacro-Hispana*, de Bilbao (années 1910-1911).

5. *Raimundi Lulli opera...* Argentinæ, sumptibus Lazari Zetzneri, 1598.

6. *Beati Raimundi Lulli Doctoris illuminati et martyris Opera*, 1721. Mayence. L'éditeur de cette superbe collection, fut l'ardent *lullien* JULIEN YVES SALZINGER qui la fit précéder d'une *Revelatio secretorum artis*, où il expose sa propre philosophie, à laquelle nous ferons allusion.

7. La musique est l'art inventé pour ordonner plusieurs voix concordantes dans un seul chant, ainsi que beaucoup de principes pour une seule fin; et par cela sa définition se réfère à la définition de la concordance et à celle du principe. Ainsi qu'un charpentier conçoit dans son esprit la figure d'une arche, et lui-même l'élève du pouvoir à l'acte; ainsi le musicien conçoit dans son intelligence l'ordre des voix, et il l'élève à l'acte (à la réalisation) par le moyen de cette habitude dans laquelle tout musicien est pratique.

sphères des éléments et cinq si nous comptons celle de leur essence. Et comme ces sphères sont en mouvement et que le mouvement engendre le son, et que la musique obtient des sons la mélodie, l'entendement connaît clairement que les voyelles sont cinq et qu'elles ne peuvent être ni plus ni moins[1]. » Il accepte la théorie pythagoricienne sur l'harmonie des sphères célestes et sa corrélation avec l'harmonie musicale. Sur ces doctrines son fervent disciple SALZINGER, dans les temps modernes, composa tout un système musical, bizarre spéculation mathématique dans le genre de la *Musurgia universalis* (Rome 1650) du P. KIRCHER, où il arrive à dire que par le moyen de la musique nous pouvons pénétrer de nombreux secrets, tant dans les sciences naturelles, que dans les sciences surnaturelles[2]. Il est à remarquer la grande analogie présentée par ces idées avec celles de SCHOPENHAUER, adoptées aussi par WAGNER, sur la préexcellence de la musique par rapport aux arts plastiques et la signification métaphysique et transcendante de la langue musicale. Nous ne sommes pas trop éloignés de croire que sur le premier point il s'agit surtout d'une illusion, provenant d'une confusion entre l'invisible et le transcendant, car la musique repose sur la sensation, au moins tout autant que les arts plastiques, et même davantage; vu que le son agit sur les nerfs plus puissamment que la couleur ou la forme.

Le bienheureux de Majorque revient encore sur le même sujet dans son *Arbor scientiæ*, plusieurs fois traduit en espagnol[3] et l'un de ses ouvrages qui devint le plus populaire. Il écrivit aussi un *Arte de cantar*[4] (Art de chanter) sans doute comme complément nécessaire de l'éducation du troubadour et du chevalier. Il est regrettable que cet ouvrage soit perdu, car il aurait pu nous faire connaître les théories concernant la technique de l'art professées par le savant métaphysicien. D'après ce qu'on peut déduire de ses autres travaux RAYMOND LULLE s'inspire de SAINT ISIDORE, et semble avoir modifié avantageusement les doctrines de GUIDO D'AREZZO, mais en résumé il traite la musique plutôt en philosophe et en penseur qu'en artiste. Néanmoins, quoique d'un ordre purement spéculatif, les doctrines *lulliennes* ne pouvaient être laissées à l'écart, car leur influence, considérable pendant tout le moyen âge, agit encore de nos jours sur deux des plus illustres représentants de la philosophie et de l'art allemand. Curieuses et non exemptes de bizarrerie, elles sont d'une merveilleuse ingéniosité et d'une hardiesse surprenante, dignes en tout de l'admirable esprit qui les a conçues.

Généralement il est admis que le moyen âge ne tint pas compte du pouvoir expressif de la musique, pris seulement en considération à partir de la Renaissance. Nous avons signalé l'intérêt que cette mystérieuse force émotive inspirait aux philosophes et aux rhéteurs arabes. L'école *lullienne* lui donna une grande importance, et nous pouvons signaler en Espagne d'autres documents où cette précieuse qualité de l'*expression*, si puissante dans la musique, est reconnue et appréciée. Nous croyons devoir transcrire sur ce sujet, tout d'abord la strophe (*cobla*) 189 du *Poema de Apolonio* :

« Fue leuantando hunos tan dulçes sones,
Doblas e debayladas, temblantes semitones,
A todos alegraua la boz los corazones;
Fue la duenya tocada de malos aguigones[5].

Et cette affirmation que *la voix (qui chante des doux sons) réjouit les cœurs et peut éveiller des mauvais désirs* est confirmée par deux autres admirables strophes (*coblas* 1976 et 1977) du *Poema de Alexandre*.

Ally era la música cantada por razón,
Las doblas que refieren cuytas del corazón,
Los dolces de las baylas, el plorant semitón,
Bien podrien toller precio á cuantos no mundo son.
Non es en el mundo omme tan sabedor
Que dezir podiesse qual era el dulzor :
Mientre omme vivisesse en aquella sabor,
Non aurie sede, nen fame, nen yra, nen dolor[6].

De semblables déclarations nous semblent précieuses pour l'histoire de l'esthétique et de la philosophie musicale. Ce dernier poème, composé ou pour le moins écrit par JUAN LORENZO SEGURA DE ASTORGA vers la moitié du XIII[e] siècle, de même que l'anonyme *Libro de Apolonio* qui lui est contemporain, traite de sujets très répandus dans toutes les littératures du moyen âge et contient de nombreux renseignements d'une valeur positive pour l'histoire de la musique. Parmi d'autres, nous remarquons dans le *Poema de Alexandre* la distinction établit entre *los instrumentos que usan los ioglares y otros de maior precio que usan escolares*[7]. Les seconds ne sont point décrits, mais les premiers sont énumérés lors de l'entrée du guerrier macédonien à Babylone. Dans le *Libro de Apolonio*, tout l'épisode de l'infante Tarsiana, faisant profession de chanteuse ambulante, présente de l'intérêt pour connaître la

1. Ce passage est difficile à comprendre pour qui ne connaît pas les doctrines philosophiques de LULLE. Le lecteur intéressé en trouvera une magistrale exposition dans la *Historia de las ideas estéticas en España* du docte M. MENENDEZ Y PELAYO (t. I, vol. II, chap. IV, Madrid, 1891).

2. Voici quelques extraits de la *Revelatio Secretorum Artis* (p. 114 à 125) de SALZINGER : « *Intellectus intellegit suam unitatem universalem in musica, quam vocat Chaos musicum, sicut intelligit unam unitatem universalem in physica quam vocat Chaos physicum... In qua unitate musica... ex veritate sensuali et intellectuali composuit unam veritatem, quam nec per solum sensuale, nec per solum intellectuale potuisset producere...* »

3. *Arbol de la Ciencia*, etc., *traducido y explicado por* D. ALONSO DE ZEPEDA Y ANDRADE, Bruselas, 1663.

4. Cité par AMADOR DE LOS RIOS : *Hist. de la Literatura española*, t. IV, p. 105, n. 2.

5. Il souleva de si doux sons — Des doubles et des légères (sans doute des *longues* et des *brèves* que le poète appelle *de bayladas* — de danses) des demi-tons émouvants, — Que la voix réjouit tous les cœurs; — Et que la duègne fut touchée de mauvais désirs. — Voir : *Libro de Apolonio* (*Cobla 189* de l'édition de JANER) *Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra*, t. LVII. Le *Poème d'Apollonius* est contemporain, même un peu antérieur à celui d'*Alexandre*. Ce dernier fut écrit pendant le règne du Roi savant, par un clerc d'Astorga, nommé JUAN LORENZO, et natif de Segura, tandis que celui d'*Apollonius, roi de Tir*, fut certainement composé avant 1252, année dans laquelle ALPHONSE X monta sur le trône.

6. La musique y était chantée avec art : — Les *doblas* (les doubles, peut-être les notes appelées *longues*) qui rendent les chagrins du cœur, — Les doux sons des *baylas* (danses?), le pleurant demi-ton, — Emporteraient bien le prix à tous ceux qui sont au monde.

Il n'y a pas au monde un homme assez savant — Pour qu'il put en décrire la douceur, — Tant qu'un homme vivrait en pareille félicité (bonne saveur) — Il ne pourrait avoir ni soif, ni faim, ni colère, ni douleur. (Ces deux strophes portent les n[os] 1976 et 1977 du Manuscrit d'Osuna, publié par JANER, *Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra*.) Elles ne correspondent pas exactement à celles du Manuscrit de Paris, publié récemment par M. MOREL FATIO, où elles portent les n[os] 2118 et 2119. D'après cette leçon, le dernier vers de la 1[re] strophe devrait être traduit : L'emporteraient sur une *proscicion* (?)

Nous n'insisterons pas sur les grandes analogies que présentent les deux exemples transcrits. Ces passages semblent être une réponse à ceux qui prétendent que l'on n'accordait aucune valeur au pouvoir expressif de la musique, avant la Renaissance.

7. Les instruments employés par les jongleurs, et ceux de plus grand prix usités par les escholiers.

vie, les mœurs et les usages des jongleurs et des troubadours. Il y est aussi parlé de musique et d'instruments musicaux.

VI. — Le mystère d'Elche et les origines du Théâtre lyrique.

Cependant si la collection des *Cántigas* forme un document inappréciable de l'art médiéval, l'Espagne possède quelque chose de mieux et de plus rare dans la branche de la musique dramatique. Un véritable drame musical du XIII[e] siècle. Cela peut paraître étrange, mais cela est. On peut même affirmer qu'il se maintient toujours au répertoire, étant régulièrement joué chaque année dans le sud-est de l'Espagne, à la petite ville d'Elche. L'ancienneté de cette œuvre ne peut être mise en doute; il est consigné dans les Archives municipales de la dite ville que l'usage de célébrer le Mystère de l'Assomption de la Sainte Vierge, les 14 et 15 août, par la représentation d'un drame, ayant pour sujet la mort et le couronnement de Notre Dame fut établi en l'année 1266, et que depuis lors, la célébration de la fête s'est poursuivie presque sans interruption.

Le sujet de ce *Mystère*, puisé en grande partie dans les évangiles apocryphes, expose la mort (*le trânsito*) et l'assomption de la Mère de Dieu. Il se divise en deux parties, l'une exécutée l'après-midi du quatorzième jour d'août, l'autre l'après-midi du lendemain. Pour la circonstance on élève au centre de l'église d'Elche une plate-forme, appelée *cadafal*, et diverses autres machines assez compliquées, car la mise en scène est d'une grande importance, et l'on peut voir des vols d'anges, qui descendent du haut de la coupole du sanctuaire, et y remontent, en faisant dans les airs un parcours de quatorze ou quinze mètres. Nous ne pouvons nous arrêter à faire une analyse détaillée de cette œuvre si importante, dont la représentation comporte l'intervention de nombreux personnages : la Vierge, les Apôtres, les Saintes Femmes, sans compter le chœur des Juifs, des anges et des démons[1]. Le fait le plus caractéristique est que le *Misterio* de Elche se chante d'un bout à l'autre sans la moindre intervention de la parole parlée. Il est composé par des airs, des duos, des trios et des chœurs, interprétés par des jeunes gens du village, choisis parmi ceux qui possèdent les plus belles voix.

Comme il arrive toujours et partout, cette vénérable relique de l'art primitif, a été, sous prétexte de progrès, retouchée plus d'une fois. Le *Mystère* de Elche ne se représente pas de nos jours, conformément à la version originale. Mais celle-ci a persisté dans la tradition. L'examen du manuscrit aujourd'hui employé fait vite voir que la plus grande partie de la musique appartient au genre polyphonique du XVI[e] siècle, et qu'elle fut écrite par divers auteurs. En effet, la *Consueta* (c'est le nom qui désigne la partition) actuelle fut rédigée en l'année 1639, et nous conserve les noms des compositeurs qui se chargèrent du travail. Nous devons déclarer qu'elle ne nous donne aucun renseignement concernant les auteurs ou adaptateurs de la première partie, positivement la plus ancienne; dans la seconde il se trouve des morceaux dus à trois maîtres différents, un chœur des Apôtres composé par le CHANOINE PEREZ, plusieurs numéros importants parmi lesquels la caractéristique scène des Juifs, attribués à RIBERA, enfin les strophes et les cantiques, se disant pendant l'enterrement de la Vierge, qui portent en tête le nom de LLUIS VICH.

Le premier nous est parfaitement connu. Ce ne peut être que le fameux JUAN GINEZ PEREZ, nommé maître de chapelle de la Cathédrale de Valence en 1585, et, par son extraordinaire mérite comme musicien, élevé en 1595 à la dignité de chanoine du même chapitre. Nous aurons à nous occuper de lui dans la suite, car il est une des figures saillantes de l'école musicale de Valence pendant le XVI[e] siècle. Le *chœur des apôtres* que la *consueta* lui attribue ne peut lui être contesté : il est impossible de confondre sa manière caractéristique d'harmoniser la sous-dominante dans les cadences. Beaucoup plus difficile nous semble identifier le nommé RIBERA, car il se trouve pendant cette époque, plusieurs musiciens portant le même nom patronymique. Nous croyons toutefois pouvoir assigner une participation active dans l'arrangement du *Misterio* de Elche, à ANTONIO DE RIBERA, chantre de la chapelle pontificale depuis 1506 jusqu'à 1523, dont de nombreuses œuvres se trouvent dans les inépuisables archives de la Cathédrale de Tolède. Les divers fragments qui, sous son nom, figurent dans la *Consueta*, sont les plus surprenants de tout l'ouvrage par leur caractère national, qui se montre surtout dans les procédés si originaux employés dans la conclusion des phrases; procédés inspirés sans aucun doute par les harmonies propres de la danse populaire nommée *fandango*. Cette harmonisation indigène trouve un précédent dans les compositions de JUAN DEL ENCINA, grand artiste qui va nous occuper tout à l'heure, mais comme elle existe aussi dans plusieurs autres œuvres de l'époque, on peut croire qu'elle était tombée dans le domaine commun. Elle fut employée à diverses reprises dans des compositions indiscutablement de ANTONIO DE RIBERA, et comme nous la retrouvons presque exactement reproduite dans une *chanson* et dans la *scène des Juifs* du *Mystère*, nous croyons pouvoir nous appuyer sur cette base pour leur assigner un même auteur. Il nous faut insister sur ladite *scène des Juifs*, une véritable merveille de force expressive et de couleur. On ne peut aller plus loin dans le concert polyphonique des voix, pour dépeindre le tumulte produit par le débordement des passions. Signalons qu'on peut la mettre en parallèle avec la scène analogue qui se trouve dans *L'Amfiparnaso*, la célèbre *comedia armonica* (Venise, 1597) de l'illustre HORATIO VECCHI. Dans ce curieux essai de l'opéra *madrigalesque*, la scène entre *Francatrippa* et les Hébreux, constitue une exception; sortant tout à coup de la forme anti-dramatique du *madrigal* elle s'anime, prenant vie et mouvement jusqu'à devenir franchement théâtrale. Sans oser tirer des conclusions, nous croyons devoir signaler ce curieux rapprochement, surtout si nous tenons compte du long séjour de RIBERA en Italie, pendant les premières années du XVI[e] siècle. Toutefois la *scène de l'émeute des Juifs* du *Mystère d'Elche* se distingue par sa couleur foncièrement nationale; c'est bien de la musique espagnole, avec son levain oriental.

La personnalité de LLUIS VICH, le troisième artiste désigné dans la *Consueta*, reste jusqu'à ce jour absolument inconnue. Voici les déductions qui peuvent être faites de l'étude du manuscrit de 1639,

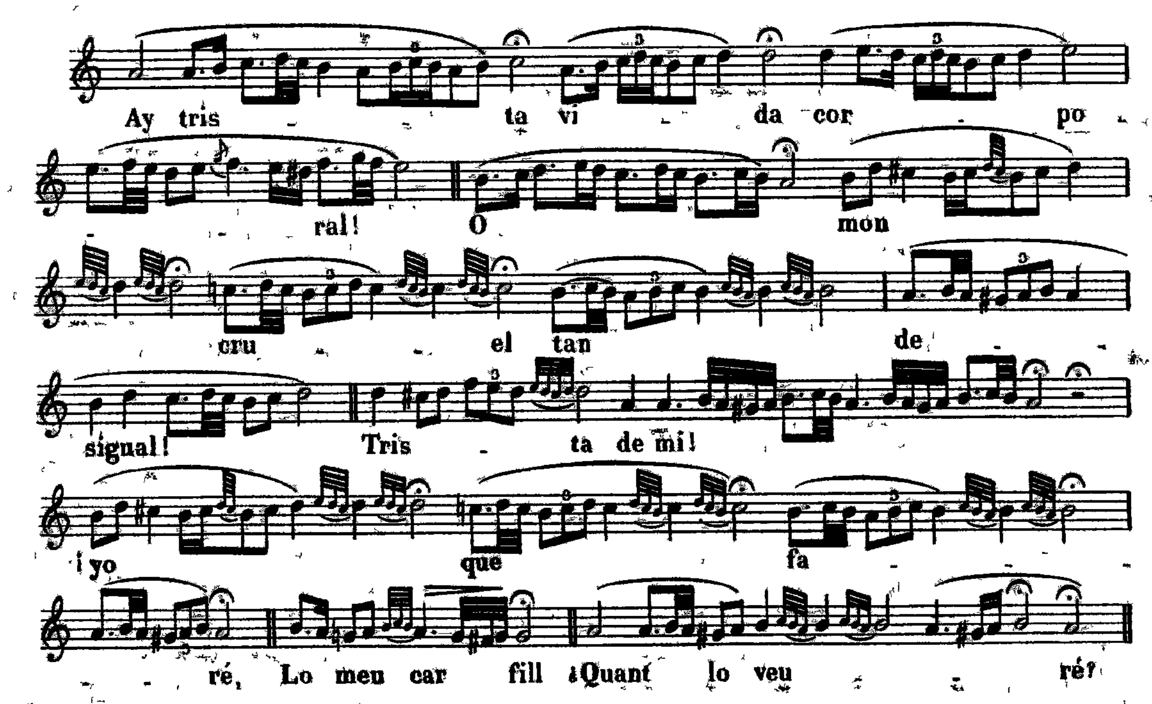
1. Il n'existe pas une édition critique de ce monument. Nous avons fait son étude dans notre livre : *Discantes y contrapuntos*, Valence, 1905.

mais l'audition même du *Mystère* nous ouvre de nouveaux points de vue. Il est impossible de ne pas constater la différence existant entre ce qui est écrit et ce que l'on exécute. Le peuple avec son instinct toujours si sûr et son esprit conservateur des vieux usages, ayant gardé par tradition le souvenir des mélodies originales, les a rétablies à leur place légitime. Le fait a été constaté, *de visu* et *de auditu* par plusieurs musicographes distingués, le Maître Pedrell, entre autres, qui a publié, les ayant recueilli lui-même, deux fragments de cette primitive partition[1].

Comme preuve nous allons reproduire un des plus beaux passages de cette œuvre vénérable : les *plaintes de la Sainte Vierge*. La mère du Sauveur, sur le déclin de sa vie, aspire à sortir de l'exil terrestre et à se réunir avec son fils bien-aimé. Dans la *Consueta* de 1639 (Exemple IX) il s'agit d'une simple



mélopée, remplie de la plus morne désolation et inspirée sans aucun doute par le plain-chant grégorien. La mélodie est belle, noble et émouvante, mais elle nous semble manquer de caractère. Sans doute c'est pour cela que le peuple, avec son fin sentiment artistique l'a délaissée pour une autre version, beaucoup plus colorée (Exemple X), qui, à notre sens, a été positivement influencée par l'art indigène. On ne



saurait s'y tromper, l'élément oriental a passé par là, et cette abondance de *melismes* ou d'ornements proviennent sans contestation possible des *alatychs* ou *fioritures* si typiques de la musique arabe. N'oublions pas que les musulmans ont longtemps occupé cette partie de la côte orientale d'Espagne et que la ville même d'Elche, encore aujourd'hui à demi mauresque, ne fut conquise par les Chrétiens qu'en 1265, soit l'année qui précéda celle où l'exécution du *Mystère* fut instituée. Si l'on compare les deux versions, on peut voir qu'au fond l'idée en est la même, mais combien le *pathos* en est différent. La première est plus religieuse, plus liturgique si l'on veut, tandis que la seconde est franchement passionnée, méridionale, *méditerranéenne*, comme dirait Nietzsche. Voilà bien ce sentiment de volupté dans la douleur, cette aspiration vers l'au delà, si caractéristiques de l'âme espagnole ; ce *sang mauresque* enfin, que les Italiens reprochaient au glorieux Tomás Luis de Victoria, et qui fait son génie.

L'audition du *Misterio del Tránsito de Nuestra Señora*, produit une impression inoubliable. Cette musique étrange et inconnue commence par dérouter et surprendre, à cause de sa couleur archaïque; peu à peu cependant, sa force expressive, finit par

1. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft*, 1900. Leip., Breitkopf et Härtel.

s'imposer et séduire à la fois. Les ensembles à deux ou trois voix, de même que les chœurs, écrits de fort harmonieuse façon, vous émeuvent par leur profonde et austère grandeur. Mais ce sont surtout les *airs* primitifs, ces admirables *Plaintes* de Marie par exemple, qui vous charment d'une façon inconnue. D'où peuvent provenir ces étranges cantilènes? A quelle époque et par qui furent-elles composées? Voilà ce que, par malheur, nous ignorons; tout de même il nous semble qu'un œil scrutateur peut découvrir leur analogie avec le *Chant de la Sybille* conservé à Majorque et reproduit plus haut, et cette similitude semble avoir comme base, pour leur assigner une même origine, le *Plain-chant Eugénien, Isidorien* ou *Mozarabe*.

La *Festa* d'Elche n'est pas un phénomène isolé. Il existe en Espagne un autre drame liturgique du même caractère, aussi entièrement chanté. Postérieur de presque deux siècles, il était régulièrement exécuté le Jeudi et le Vendredi de la Semaine Sainte, au Couvent des Religieuses Clarisses de Jativa, par privilège spécial accordé par le Pontife ALEXANDRE VI à la ville d'où sa famille était originaire. Il semble certain que la partition actuellement perdue fut retouchée, pendant le XVI[e] siècle, par SAINT FRANÇOIS DE BORGIA [1].

Ces deux œuvres dramatiques appartiennent encore au théâtre religieux. Il nous faut arriver au XIV[e] siècle pour trouver une représentation purement profane, quoique toujours influencée par l'esprit de l'église, encore prépondérant. Pendant le règne de PIERRE LE JUSTICIER (1350-1369) on représentait dans les carrefours des principales villes de Castille une sorte de pièce dramatique où la poésie, la musique et la danse intervenaient à tour de rôle. Il en existe de semblables dans tous les pays de l'Europe, c'est la *Danza general de la Muerte* (1360), espèce de *Danse Macabre*, dont le texte a été pendant longtemps attribué au RABBI DON SEM TOB DE CARRION, savant juif qui était l'ami et le confident du monarque, car l'époque de l'inquisition et du fanatisme n'était pas encore arrivée. Les savants WOLFF, CLARUS et SCHACK sont d'accord pour reconnaître que c'est la première œuvre du genre, écrite en langue vulgaire, et ce dernier la tient pour une véritable représentation scénique exécutée dans le temple pour l'édification de la foule. L'idée inspiratrice de représenter l'impuissance humaine devant la mort égale pour tous, semble bien particulière à son temps. Elle servira de thème à plusieurs œuvres littéraires, et seulement en Espagne nous voyons apparaître successivement la *Tragicomedia del Paraiso e del Infierno*, la *Danza de la Muerte*, composée au XVI[e] siècle par JUAN DE PEDRAZA, et même CERVANTES, au début du XVII[e] siècle, dans son inimitable roman, nous raconte la rencontre de l'ingénieux hidalgo Don Quichotte, avec la charrette qui conduit la troupe ambulante dirigée par l'acteur ANGULO EL MALO, et qui va de village en village pour représenter l'*Auto de las Cortes de la Muerte* (chap. XI de la II[e] partie). Nous ne pouvons nous arrêter à faire l'examen de ces diverses compositions dramatiques où presque toujours la musique prenait une bonne part. Comme preuve à l'appui nous consignerons que dans la *Danza de la Muerte* de JUAN DE VALERA de Salamanca [2], il est écrit au commencement de la VIII[e] strophe : « *Lo que dezia la muerte con las charambelas é con las dos donzellas que traya danzando* » [3]; or les *charambelas* (CERVANTES, dans *Don Quichotte*, les nomme *churumbelas*) étaient des instruments à vent, construits en bois et à double anche, d'origine populaire, se rapprochant beaucoup des *chirimias*, dont nous parlerons dans la suite.

La même époque vit naître les *cantares scenicos*, composés par PERO GONZALEZ DE MENDOZA, d'après les modèles de PLAUTE et de TÉRENCE, dont le souvenir nous a été conservé par le témoignage du délicat poète, le MARQUIS DE SANTILLANA, petit-fils de l'auteur [4]. Nous ne croyons pas facile de définir ce que pouvaient être lesdites *chansons scéniques*, imitées des auteurs comiques classiques, mais elles ont une place dans l'histoire de l'art musical espagnol, car nous ferons observer que tous les écrivains, tant du XIV[e] siècle que du suivant, prennent bien soin de distinguer par les noms de *Cantares* et *Dezires*, les poésies qu'ils destinaient soit à être chantées, soit à être récitées.

Nous sommes arrivés à une époque où les détails intéressants abondent bien que les documents de musique pratique soient de la plus grande rareté. Nous sommes forcés de reconnaître que les études sur la musique espagnole du moyen âge et de la pré-Renaissance ne sont point très avancées, mais nous sommes sûrs que de patientes recherches faites par des hommes compétents ne laisseraient pas de produire des résultats positifs et inattendus. Les découvertes du savant maître PEDRELL sont de la plus grande valeur, mais encore il reste énormément à faire. Les Bibliothèques et les Archives des cathédrales de la Péninsule, regorgent de véritables trésors qu'une indifférence coupable voue à une destruction certaine. Signalons entre autres documents précieux les manuscrits gothiques de la cathédrale de Tortose, ceux du XIV[e] siècle conservés à la Basilique de Tolède, parmi lesquels nous citerons un fort beau *Missel romain* (52, 11) avec musique notée sur trois et quatre lignes, et d'une calligraphie admirable, un autre *Missel* (35, 11) dont on peut fixer la date entre les années 1302 et 1369, fort intéressant parce qu'il contient la liturgie propre de l'église primatiale d'Espagne, et un *Antiphonaire* (44, 3) provenant de la riche collection du CARDINAL ZELADA. On trouve d'autres manuscrits analogues à la Bibliothèque Nationale de Madrid et à celle de l'Escurial; d'entre ces derniers nous signalerons celui (côté ij, 6, 4) qui comprend : *Officium transfixionis, seu septem dolorum Beatissimæ Virginis Mariæ ad missam, matutinum et utrumque vesperum*, et *Officium sanctis Ivonis confessoris, Pauperum advocati*.

Presque tous les écrivains de cette époque, et ils sont légion, nous apportent des renseignements précieux et fort utiles pour notre étude. JUAN RUIZ, le célèbre

1. Ce curieux ouvrage a été longuement étudié par M. BAIXULI : *Las obras musicales de San Francisco de Borja*, article publié dans la revue *Razón y Fé*, t. III, octobre 1902, p. 279.

2. Œuvre de la plus grande rareté bibliographique, imprimée à Séville le 20 janvier 1520.

3. « Ce que la Mort disait, accompagnée par les charambelas, aux deux jeunes filles qui venaient en dansant. »

4. *Prohemio é carta quel Marqués de Santillana envió al Condestable de Portugal con las obras suyas*, XIV. *Usó* [Pero Gonçales de Mendoça, mi abuelo] *una manera de decir cantares, assy como scenicos Plauto e Terencio, tambien en estrambotes come en serranas*. Traduction : « Prologue et lettre que le Marquis de Santillana envoya au Connétable de Portugal avec ses œuvres, XIV. Il employa (Pero Gonçales de Mendoça, mon grand-père) une façon de réciter des chansons, dans le style scenique de Plaute et de Térence, ainsi dans la forme des *estrambotes* (genre poétique humoristique) que dans celle des *serranas* (poésies pastorales). » Nous avons suivi le texte fixé par AMADOR DE LOS RIOS dans son édition critique des œuvres du MARQUIS DE SANTILLANA, Madrid, 1852.

Archiprêtre de Hita, dans son fameux poème satirique[1] terminé en 1330, et auquel nous fîmes allusion en parlant de l'influence de l'art arabe, insère une curieuse énumération des instruments de musique, du plus grand intérêt organographique, lorsqu'il décrit la pompe avec laquelle « *clerigos e legos e flayres e monjas e duennas e ioglares salieron a recebir a Don Amor*[2] ».

Ce passage, qui ressemble fort à un autre analogue du poème de Guillaume de Machault sur la *Prise d'Alexandrie*[3], aussi écrit pendant le XIVe siècle, contient une longue énumération des instruments de musique contemporains. Voici donc la liste de ceux qui sont nommés dans les *Coblas* (Strophes) 1 250 et suivantes du fameux poème : *atambores* (tambours), *guitarra morisca* (guitare mauresque, *morache* ou *enmorache*), *laúd* (luth), *guitarra latina* (guitare latine), *rabé* (aujourd'hui *rabel*, le *rébec*, espèce de violon primitif), *el orabin* (?) *e la su rota* (peut-être une variété de la vielle), *salterio* (psalterium), *vihuela de peñola* (espèce de mandoline), *meo canon* (variété de la *pandoure* assyrienne, le *ganoum* marocain), *arpa* (harpe), *rabé morisco* (peut-être le *guembri* arabe), *galipe Francisco* (serait-ce le *chalil* hébraïque? espèce de flûte), *rota* (vielle), *tamborete* (tambourin), *vihuela de arco* (viole à archet), *canno entero* (voir le *meo canon* ou demi-*canon*, celui-ci est entier), *panderete* (tambour de basque), *sonajas de azofar* (petites cymbales), *organos* (orgues portatifs), *adedura albardana* (mots d'origine arabe, s'agirait-il de la cornemuse), *dulzemel* (le *dulcimel* anglais), *axabeba* (chalamel ou chalumeau, l'Archiprêtre nomme *Albogon* l'instrument plus grave de la même famille), *cinfonia* (vielle), *baldosa* (variété du luth?), *francés odresillo* (la musette), *mandurria* (mandoline), *trompas* (cors), *annafiles* (trompettes, le *Nafir* arabe) et *atambales*, (tymbales).

Dans cette énumération il est à noter que les instruments sont distribués en divers groupes, et que Juan Ruiz, qui devait être un fin connaisseur, prend bien soin d'établir ceux qui s'accordent pour former un ensemble agréable et harmonieux. On se souviendra d'un autre passage de ce même poème, dans lequel il établit des distinctions entre les instruments latins et occidentaux et ceux employés par les Arabes et les Mauresques de provenance orientale, dont nous avons fait mention plus haut. D'autres énumérations non moins curieuses sont contenues dans le *Poème d'Alphonse XI* aussi intitulé *Crónica rimada*, où il est fait mention spéciale de la harpe du chevalier *Don Tristan*, ainsi que d'une troisième variété de *guitarre*, — on connaît les latines et les mauresques — que l'auteur nomme *serrana* ou *serranista* (montagnarde).

Enfin par plusieurs ordonnances, rescrits, chartes et documents (livres de comptes, etc.) des divers souverains, tant de Castille que d'Aragon, nous sommes en mesure de connaître l'organisation de leurs chapelles et de leurs musiques de chambre; nous citerons comme exemples les *Livres des Dépenses* (1296) du Roi Sanche IV (aux Archives de Simancas) et les *Ordonnances* régissant les ménestrels et les jongleurs de Pierre III d'Aragon (Archives de la couronne d'Aragon à Barcelone).

Le musée de l'Académie de l'histoire à Madrid, possède aussi un curieux monument de cette époque fort intéressant au point de vue musical. Il s'agit d'un reliquaire provenant de l'ancien monastère cistercien de Notre-Dame de Piedra, en Aragon. Les deux vantaux de ce triptyque, richement orné de reliefs d'un style mi-gothique mi-arabe, sont peints dans le goût italien. Ils contiennent jusqu'à douze sujets tirés des Vies de Notre Seigneur et de la Sainte Vierge, plus divers motifs religieux, ainsi que les armes du Roi D. Alphonse II d'Aragon et de l'Abbé dudit monastère Don Martin Ponce. Sur une bande on peut lire une inscription latine, rédigée en caractères gothiques, dans laquelle il est dit : *depinctum anno* MCCCXC (1390). On y voit aussi — et c'est ce qui nous intéresse — huit figures d'anges[4] finement détaillées, jouant divers instruments de musique. Ils présentent de sensibles progrès si on les compare avec ceux reproduits dans le manuscrit des *Cantigas*, et en plus on y peut faire des observations sur la façon dont ils étaient joués. Hors un *orgue portatif*, comprenant dix-neuf tuyaux, tous les autres sont des instruments à cordes. Nous y voyons une *vielle* (sinfonia) à sept cordes, un violon primitif (*rébec*) à quatre cordes et un *rebab* à trois cordes doubles, un *psalterium* triangulaire, avec dix-neuf groupes de trois cordes, plus une espèce de grande *mandore* (*chitarrone*) à dix-huit cordes et une *vihuela de peñola* avec trois groupes de trois cordes. (Fac-sim. XI.)

Nous avons cru devoir reproduire cette dernière

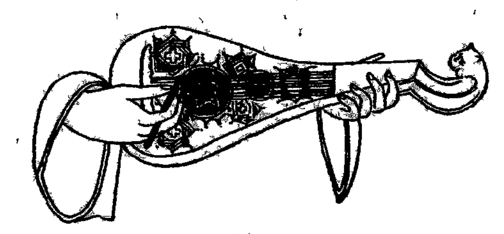


Fig. 336.

qui nous semble être un des prototypes de la *vihuela*, appelée à jouer un si grand rôle dans la musique profane espagnole du XVIe siècle, et un des ancêtres

1. Juan Ruiz, *Libro de Buen amor*, etc., publié par Jean Ducamin, Toulouse, 1901.

2. « Comment le clergé et les laïcs, les moines et les nonnes et les duègnes et les jongleurs sortirent pour recevoir le Seigneur Amour. » Nous croyons utile de reproduire le texte original :

1250. *Rescibenlo los arbores con ramos é con flores*
De diversas maneras, de fermosos colores.
Rescibenlo los omes, et dueñas con amores,
Con muchos instrumentos salen los ATAMBORES.
1251. *Alli sal gritando la* GUITARRA MORISCA,
De las voces aguda é de los puntos arisca.
El corpudo LAUD *que tiene punto a la trisca,*
La GUITARRA LATINA *con esos se aprisca.*
1252. *El* RABE *gritador con la su alta nota,*
Cabe el ORABIN *tañendo la su rota.*
El SALTERIO *con ellos mas alto que la Mota.*
La VIHUELA DE PEÑOLA *con aquestos sota.*
1253. MEO CANON *et* ARPA *con el* RABE MORISCO,
Entre ellos alegranza el GALIPE FRANCISCO.
La ROTA *dis con ellos mas alta que un risco,*
Con ella el TAMBORETE, *sin el no vale un prisco :*
1254. *La* VIHUELA DE ARCO *fas dulces bayladas,*
Adormiendo á veces muy a las vegadas.
Voces dulces, sabrosas, claras, et tanbien pintadas,
A las gentes alegra, todas las tiene pagadas.
1255. *Dulce* CANNO ENTERO *sal con el* PANDERETE,
Con SONAJAS DE AZOFAR *fasen dulce sonete,*
Los ORGANOS *dizen chansones e motete.*
La ADEDURA ALBARDANA *entre ellos se entremente.*
1256. DULZEMEL, AXABEBA *e el finchado* ALBOGON,
CINFONIA *e* BALDOSA *en esta fiesta son.*
El FRANCES ODRECILLO *con estos se compon.*
La reciancha MANDURRIA *alli fase su son.*
1257. TROMPAS *e* ANNAFILES *salen con* ATAMBALES,
Non fueron tiempo a plasenterias tales,
Tan grandes alegrias, nin atan comunales
De juglares van llenas cuestas e eriales (Voir *loc. cit.*).

3. Voir Émile de Travers : *Les Instruments de Musique au XIVe siècle*. Paris, 1882.

4. Elles ont été reproduites dans l'ouvrage de Don Francisco Aznar : *Indumentaria Española*, vol. I. Madrid, 1880.

de la *guitarra*, l'instrument national par excellence.

Il nous serait impossible, sous peine de sortir des limites convenables, de reproduire tout ce qui serait nécessaire de connaître, mais nous renvoyons le lecteur intéressé à des ouvrages où il trouvera de plus amples détails et de nombreux renseignements, comme la *Historia de la Literatura española* de AMADOR DE LOS RIOS, la brève mais substantielle *Organografía* du maître PEDRELL, son important *Dictionnaire biographique* et sa *Bibliographie musicale*, malheureusement inachevés, les *Efemérides de Músicos españoles* de SALDONI, etc., etc., sans compter quelques monographies spéciales comme *La Música en Gerona* de CHIA, *La Música en Zaragoza* de M. LOZANO, la *Memoria sobre los cantos populares de Mallorca* du regretté NOGUERA, et d'autres que nous citerons au fur et à mesure des besoins de notre travail.

Dans le royaume d'Aragon les traditions du règne de JAIME I[er] furent continuées par ses successeurs, parmi lesquels nous rappellerons le souvenir de PIERRE IV et surtout de JEAN I[er], qui établit à Barcelone le *Consistorio del Gay saber* (1390), à l'imitation de celui fondé à Toulouse en 1323. Parmi les sept premiers membres de la *Gaya companía dels trobadors de Tholosa* (Gaie compagnie des troubadours de Toulouse) nous trouvons à RAMON VIDAL DE BESALÚ, auteur d'une *Derecha manièra de trobar* (Droite façon de trouver?) très intéressante pour la connaissance des chansons des troubadours, dont il fut lui-même l'un des plus distingués, d'après le témoignage du MARQUIS DE SANTILLANA, grand connaisseur en cette matière. Il est prouvé que ces artistes étaient presque toujours poètes et musiciens en même temps. Lors du couronnement d'ALPHONSE IV, célébré avec grande pompe à Zaragosse en 1327, le chroniqueur RAMON MUNTANER nous apprend que « *après com lo dit* ROMASET *hach dit lo dit seventesch*, EN COMI *dix una cançó novella que hach feijta lo dit Senyor infant* EN PERE *: è perçó com* EN COMI *cantà mills que null hom en Cathalunya, dona-la à ell que la cantas*[1], etc. » L'historien consigne aussi que d'autres trouvères récitèrent des vers, comme EN NOUELLET qui « *dix en parlant* » (chap. 298 de la *Crónica* de R. MUNTANER). D'autre part, l'impulsion donnée par APLHONSE X à la langue galaïque par la composition des *Cántigas* eut des imitateurs. Ce fut d'abord son propre petit-fils, le Roi DON DIONIS (*Denys*, 1261-1325), dont le riche *Cancionero* contient bon nombre de chansons, dues à lui-même et à d'autres auteurs. Il est à remarquer que la douceur et l'harmonie de cette langue la firent adopter pour la poésie lyrique destinée au chant, nous en avons déjà fait l'observation, mais c'est surtout pendant le XIV[e] siècle que son emploi fut le plus répandu, si bien que le MARQUIS DE SANTILLANA, déjà nommé, pouvait dire, un siècle après, « qu'il n'y avait pas longtemps, que tous les troubadours de ces contrées, qu'ils soient castillans, andalous ou d'Extremadure, composaient tous leurs ouvrages en langue galaïque ou portugaise[2] ». Nous croyons ne pas devoir omettre à propos des musiciens de cette époque la curieuse mention qui est faite *de mimis et joculatoribus* dans la règle XXVIII des *Leges Palatinæ*[3] publiées en 1337, par le Roi DON JAIME III D'ARAGON ET DE MAJORQUE. Ce chapitre qui est le dernier de la première partie de ce recueil de lois, contient de nombreuses instructions pour les musiciens de la cour et mérite d'être cité intégralement.

De mimis et joculatoribus. R. XXVIII.

In domibus Principum, ut tradit antiquitas, mimi seu joculatores licite possunt esse : nam illorum officium tribuit lætitiam, quam Principes debent summe appetere, et cum honestate servare, ut per eam tristitiam et iram adjiciant, ut omnibus se exhibeant gratiores.

Quapropter volumus et ordinamus, quod in nostra curia mimi debeant esse quinque : quorum duo sint tubicinatores et tertius sit tabelarius ad quorum spectet officium, quod semper Nobis, publice concedentibus, in principio tubicinent; et tabelarius suum officium simul cum eis exerceat, ac etiam idem faciant in fine comestione nostræ; nisi mimi extranei vel nostri qui tantum instrumenta sonant in fine mensæ vellent Nobis volentibus instrumenta sua sonare.

Ceterum nolumus quod in Quadragesima nec in diebus veneris nisi festum magnum esset, dicti tubicinatores et tabelarius suum officium faciant in principio mensæ nec in fine. Alii vero duo mimi sint, qui sciant instrumenta sonare; et isti, tam diebus festivis quam aliis prout opportunum fuerit, instrumenta sua sonare debeant coram nobis : Diebus tamen veneris Quadragesima, eo modo quo supra dictum est, dumtaxat exceptis. Jubemus etiam quod tempore guerræ, tam tubicinatores quam alii (nisi esset mimus de tali instrumento quod tunc sonari non conveniret) plus solito sint diligentes in officio, et ita nobis prope existentes, quod cum opus erit promptos inveniamus ad suum officium peragendum Majores etiam domus sive Magistros hospitii ne vilipendant imo firmiter (eis) obediant.

VII. — **Formation de l'École musicale espagnole.**

L'étude des manifestations artistiques faites en vue du peuple, présente aussi un vif intérêt car le XIV[e] siècle vit la réhabilitation du sentiment vraiment national dans l'art érudit, où un peu de pédantisme classique avait commencé à s'infiltrer. Car un fait digne de remarque c'est la persistance de l'élément indigène, refoulant toujours les influences étrangères ou les accommodant à l'esprit de la race. Dès que les petits États qui un jour devaient former l'Espagne se furent constitués, les traditions et les traits essentiels de l'ancienne civilisation ibéro-latino-visigothique réapparurent, et nous retrouvons les magiciens et pratiquants des arts goëtiques qui emploient la musique et le chant pour leurs maléfices et leurs mystérieuses conjurations. La musique reprend aussi son intervention dans les funérailles, non seulement par les prières liturgiques, mais par des chansons en langue vulgaire, composées à cette occasion et appelées *endechas*, dans lesquelles on faisait l'apologie du défunt. Nous voyons renaître de même l'usage d'exécuter des épithalames au moment des fêtes de

1. « Après que le dit ROMASET eut récité sa *sirvente*, EN COMI dit une chanson nouvelle, qui avait été composée par l'infant DON PEDRO, et comme EN COMI chante mieux qu'aucun autre homme en Catalogne, pour cela elle fut donnée à lui... »

2. Voir le déjà cité *Prohemio e Carta al Condestable de Portugal*, dans les *Œuvres* du MARQUIS DE SANTILLANA, publiées par AMADOR DE LOS RIOS, Madrid, 1852, paragraphe XIV. C'est à ce précieux document, qui nous conserve les noms de plusieurs artistes de cette époque, que nous avons fait diverses fois allusion.

3. La Bibliothèque royale de Bruxelles possède un superbe manuscrit de ces *Leges Palatinæ*, orné de miniatures, représentant quatre-vingt-sept membres de la Cour, avec leurs différents attributs. Il a été publié, avec de nombreux commentaires, dans le *Thesaurus Ecclesiasticæ Antiquitatis*, inséré par le jésuite P. BOLLANDO, dans son recueil : *Præfationes, tractatus, diatribæ, etc.* a JOANNE BOLLANDO *edita*. Venetiis, 1749. Cet ouvrage reproduit quelques miniatures des musiciens du roi.

mariage, et la mode de chanter des *romances* célébrant les faits traditionnels du CID, de BERNARDO DEL CARPIO, le vainqueur de Roncevaux, et des autres héros des premiers temps de la reconquête devint à peu près générale. On les chantait à la cour et dans les campagnes, soit à une seule voix, soit en *cosante*, ce qui veut dire en chœur et à la ronde. Ce poétique usage servait à maintenir éveillé le sentiment national, et la guerre continuelle avec les Arabes, et les exploits des preux des deux peuples réunis, fournissaient presque journellement, de nouveaux sujets à l'inspiration des chanteurs et des improvisateurs. Les troubadours errants étaient partout les bienvenus, car ils transmettaient les dernières nouvelles, et ces *romances*, presque toujours fondés sur un fait historique, amplifié par l'imagination du poète, se répandaient par toute la Péninsule, et restaient gravés dans le cœur des habitants, qui, le soir, à la veillée, les chantaient, soit pour récréer l'esprit, soit pour instruire les générations nouvelles avec les grands exemples du passé. Les noms de deux de ces modestes artistes nous ont été pieusement conservés, NICOLÁS DE LOS ROMANCES et DOMINGO ABAD DE LOS ROMANCES, ils portent comme épithète le nom du genre d'œuvres qui les rendirent populaires, et les érudits les désignent comme les poètes de SAINT FERDINAND, qu'ils accompagnèrent lors de la conquête de Séville (23 de novembre 1248). Quand il s'occupa de la distribution des biens conquis, le Saint Monarque comprit les deux poètes parmi les chevaliers, et accorda à chacun d'eux un fief en héritage. Sans doute il voulait récompenser ainsi le précieux aide de ces auxiliaires qui, par leurs chansons patriotiques, avaient enhardi les cœurs et réjoui les esprits, pendant les longs jours que dura le siège de la capitale de l'Andalousie.

Parmi les jongleurs et les jongleuses il se trouvait beaucoup de musiciens, instrumentistes et chanteurs. Le célèbre poème satirique de l'ARCHIPRÊTRE DE HITA, vif reflet des mœurs de son époque, nous conserve le souvenir des *cantaderas* et *danzaderas* (chanteuses et danseuses) qui, de rue en rue, employaient le chant, la musique et les danses, pour amuser le peuple, et parmi elles, les juives et les mauresques (*troteras*) n'étaient pas les moins bien accueillies. C'est dans leurs danses lubriques et excitantes que nous devons rechercher les types originaires du *Pasacalle* et surtout de la *Zarabanda*, remarquable par son incontinence et sa procacité jusqu'au point d'avoir mérité des anathèmes et reçu des exorcismes, comme invention purement diabolique. Toutes deux finirent par servir de modèle à des formes adoptées par l'art savant. Et ce n'est pas seulement de *cantares de troteras* que l'humoriste JUAN RUIZ nous parle, car le grand poète déclare aussi en avoir composé pour les étudiants, les aveugles, les pèlerins et les mendiants.

Il existait aussi des jeux dialogués, ébauches scéniques, devant contribuer au développement de l'art dramatique, dont l'essor dans les siècles suivants devait être si grandiose. Jusqu'à ce moment le théâtre avait vécu presque dans l'église. On se souviendra qu'ALPHONSE X, dans le Code des *Partidas*, définissait les spectacles pouvant être ou non représentés par des clercs. En 1348, les *Cortés* réunies à Alcalá ratifièrent ces prudentes dispositions. Néanmoins il était presque impossible de refréner les abus qui bientôt finirent par briser tous les liens unissant le théâtre à l'église. La *Consueta* ou Rituel de la Cathédrale de Gérone, rédigée en 1360, contient de nombreux renseignements sur ces représentations dans lesquelles l'intérêt augmente avec la marche des temps, car nous approchons du règne de DON JUAN II (1419-1454), où l'art national devait atteindre une nouvelle période de splendeur.

Le couronnement des souverains d'Aragon, seul royaume de l'Espagne où cette cérémonie était pratiquée, donnait lieu à un grand déploiement de pompe et de mise en scène. Nous avons parlé de celui d'ALPHONSE IV, et nous devons indiquer en passant, qu'en 1394, pour celui de DON MARTIN IV célébré à Saragosse, le poète de Valence, MOSSEN DOMINGO MASPOUS ou MASCÓ, composa une importante allégorie scénique et musicale [1]; qu'en 1414, lors des fêtes du sacre de FERDINAND Ier, il y eut un grand spectacle de musique et de danse, et qu'enfin parmi les réjouissances célébrées à Tordesillas en 1422, à l'occasion de la visite du roi DON JUAN II de Castille à son favori le puissant connétable DON ALVARO DE LUNA, il est fait mention pour la première fois des *Entremeses* (du provençal *entremets-intermedes*) [2], petites pièces dramatiques de caractère populaire, très cultivées dans le théâtre espagnol et dans lesquelles nous croyons trouver le premier germe des *tonadillas*, si importantes à la fin du XVIIIe siècle. Dans le livre des *Generaciones e Semblanças* (Généalogies et Portraits) troisième partie de son célèbre *Mar de Historias* (Mer des histoires), FERNAN PEREZ DE GUZMAN nous fait savoir que ce dernier monarque : « *Sabiá del arte de la música, cantava e tañiá bien* » (chap. 33). Il savait l'art de la musique, et chantait et jouait bien), et son témoignage n'est pas le seul à affirmer que DON JUAN II n'était pas uniquement poète mais aussi musicien. A sa cour on vit briller des artistes d'aussi grande valeur que JUAN DE MENA; le MARQUIS DE VILLENA, célèbre en outre par de nombreuses légendes qui le présentent comme grand maître des sciences occultes; MACÍAS LE TROUBADOUR, immortalisé plus que par ses vers, par l'histoire pathétique de ses amours et sa mort tragique; l'exquis poète MARQUIS DE SANTILLANA, dont les œuvres se font admirer encore aujourd'hui par la grâce et la fraîcheur, et tant d'autres, car le roi lui-même, et son omnipotent favori le Connétable DON ALVARO DE LUNA se plaisaient à composer de ravissants madrigaux et d'autres poésies amoureuses. Rarement il s'est réuni un ensemble d'aussi grande valeur et d'un goût plus raffiné; il prépare et annonce la future Renaissance, dont on peut affirmer que ce moment signale l'aurore. Il s'agit d'un mouvement littéraire et artistique très fécond, dirigé par le souverain en personne, qui, vraiment connaisseur et possédant la technique de plusieurs instruments, prenait soin d'épurer le goût. Les formes des chansons à la mode, très nombreuses et variées se ressentaient encore de l'influence troubadouresque. Il nous est parvenu qu'en plus des *cantigas* (cantiques) on composait des

1. Le titre de cette œuvre, que quelques auteurs disent jouée à Valence la même année, pendant le mois d'avril, et qu'ils appellent *tragédie*, est le suivant : *L'hom enamorat et la fembra satisfeta* (L'homme amoureux et la femme satisfaite). Le sujet serait une allusion aux amours du roi DON JUAN Ier avec DOÑA CARROZA DE VILAREGUT.

2. Une fort intéressante étude de ce genre dramatique a été faite dans la *Préface*, écrite par M. LEO ROUANET (développement de l'*entremés* depuis JUAN DEL ENCINA jusqu'à DON RAMON DE LA CRUZ) pour son volume : *Intermèdes espagnols du XVIIe siècle*, etc. (Paris, 1897).

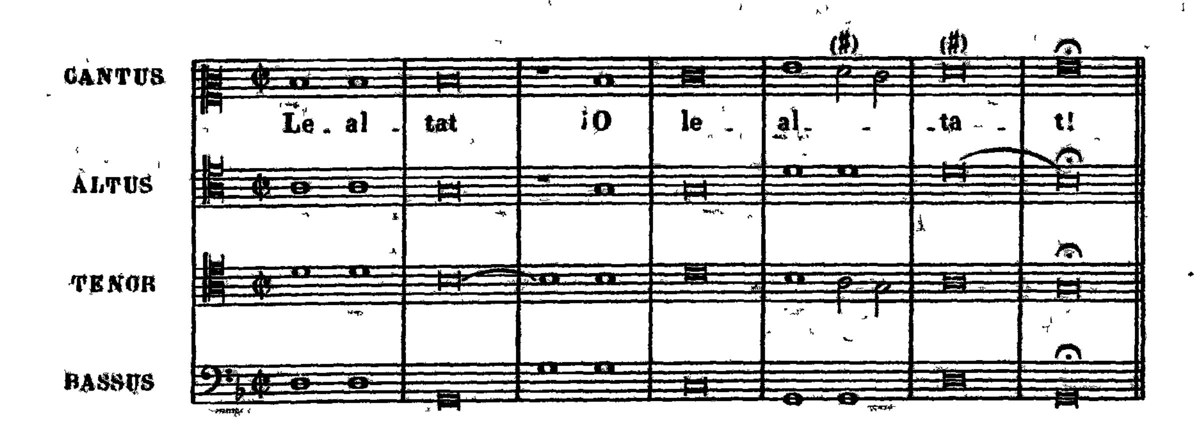
« *motes et baladas et chazas et rondelas et lays et virelays et complayntas et sonies et sonays et figuras* », etc.[1], noms qui ne peuvent s'appliquer avec justesse qu'à des poésies destinées à la musique et même à accompagner des danses. Il paraît que l'usage de chanter aussi des compositions poétiques de longue haleine, écrites d'après les règles de l'*arte mayor*, comme *Le Labyrinto* de JUAN DE MENA s'était fort répandu et persistait encore dans la première moitié du XVIe siècle si nous nous en tenons au témoignage de SALINAS, qui cite la musique (Exemple XI) sur laquelle il entendit chanter à Burgos,



dans sa jeunesse, par « GONSALUUM FRANCUM, *nobilem virum, non minùs cantûs quâm statûs* », la première strophe du fameux poème allégorique[2].

Les professions de chanteurs, ménétriers, joueurs d'instruments et autres congénères ayant reçu de nombreux privilèges depuis la moitié du XIVe siècle, se virent hautement favorisées par la Charte du Roi DON JUAN Ier (datée du Monastère de Pelayos le 9 avril 1398) qui les exemptait de toute sorte d'impôts. Cette mesure leur fut propice, en développement et en augmentation, si bien qu'ils remplirent les cours des souverains et les palais des grands seigneurs. Les noms de quelques-uns, remarquables par leur habileté, nous sont parvenus. En effet, MARTIN, GUILLEN, PERO LOPEZ, MOSSEN BORRAS et d'autres jouissaient d'une grande réputation vers le milieu du XVe siècle. Le poète ALFONSO ALVAREZ DE VILLASANDINO (*Cancionero de Baena*, n° 103, Épitre à JUAN HURTADO, *prestamero mayor de Vizcaya*) parle des trois premiers avec les plus grands éloges.

Une si grande abondance de détails concernant l'histoire de l'art musical nous fait vivement regretter l'excessive rareté de compositions religieuses ou profanes de cette période. Il est vrai que la plupart des Bibliothèques d'Espagne, de même que les archives des principales cathédrales, n'ont pas été encore explorées d'une façon scientifique au point de vue musical, et nous croyons que des recherches méthodiques produiraient sûrement plus d'une découverte importante. Pour le moment nous n'en connaissons que très peu, et l'un des plus curieux qui nous soit parvenu se trouve dans la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo*. Ce puissant seigneur, d'une modeste origine, s'éleva en peu de temps au faîte des grandeurs, et l'historien — JUAN DE OLID ou DIEGO GAMEZ, les opinions ne sont pas d'accord — qui raconte sa vie, bien plus que ses faits politiques ou ses prouesses guerrières, prend le soin d'énumérer toutes les fêtes célébrées par le riche magnat, dont la cour établie à Jaen éclipsait en luxe et en magnificence celle du monarque lui-même. La musique et la poésie y régnaient en souveraines, les chanteurs, troubadours et ménestrels y étaient accueillis avec largesse, et à chaque instant on y célébrait des banquets, des jeux scéniques (*mimos*) ou des concerts. Tous les assistants prenaient part aux danses et aux divertissements, et la *Chronique du Connétable* est précieuse pour connaître les mœurs et les usages de la haute société de l'époque. Le chroniqueur, enthousiaste de son héros, non content de le louer sans cesse, se plaît à recueillir les *canciones* et les *romances* composés en son honneur, et il est facile de supposer combien d'œuvres furent inspirées par ce grand seigneur, dont la générosité était devenue proverbiale. Une d'elles, qui a été transcrite avec la partie musicale, porte la date MCCCCLXVI. Nous croyons devoir la reproduire (Exemple XII) malgré les fautes grossières qui s'y trouvent, car il s'agit d'un document histo-



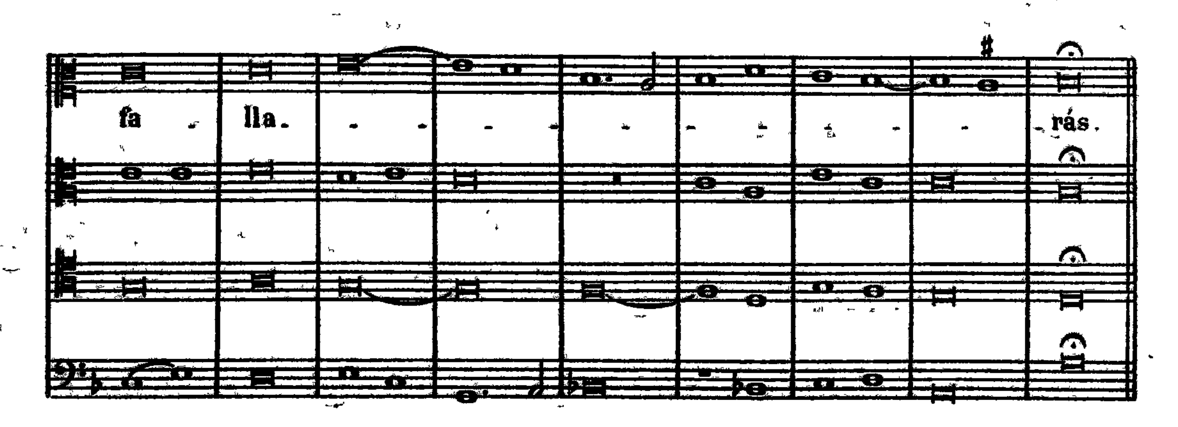
1. Voir : *Crónica de* PERO NIÑO (chap. 51). Édition de LLAGUNO. La plupart de ces noms ont des équivalents français comme ballade, rondeau, lai, virelai, complainte et sons (*sonies*); *motes* correspond à devise; les autres nous semblent intraduisibles. Les *figuras* étaient, peut-être, des chansons mimées.

2. Voir : *De Musicâ libri septem*, Salmanticæ, 1577 (Lib. VI, chap. XI), « à Gonsalve Franco, homme noble, non moindre par son chant que par son état ».


Le.al. - - .tat di . me do sta. - -


Ve.te Rey al Con . de. - - .sta. - -


.ble y en él la


fa . lla. - - - - - - - - - - .rás.

rique, assez peu connu. Mais nous tenons à déclarer que les erreurs en question ne sont ni propres de l'époque ni de notre cru, car la version reste scrupuleusement fidèle à l'original conservé à Madrid [1]. Nous croyons devoir les attribuer au scribe négligent et probablement non musicien qui rédigea le manuscrit et y inséra cette composition musicale, à titre d'illustration du texte. Du reste les fautes sont facilement corrigibles, et le document conserve tout de même son intérêt au point de vue archéologique et même musical, car cette composition ne manque pas de beauté et l'on y peut remarquer une réelle noblesse et une émotion profonde et sincère.

En ce qui concerne la doctrine, si encore au début du XVe siècle les théories de SAINT-ISIDORE et de RAYMOND LULLE, n'étaient point tout à fait oubliées, elles devaient faire un pas gigantesque et transcendant. Remarquons que l'*Ars nova* s'était vite répandue en Espagne et que si les théoriciens de ce temps invoquent encore l'autorité de SAINT GRÉGOIRE et de BOÈCE, ils connaissent aussi les ouvrages de PHILIPPE DE VITRY, de GILLES DE MORIN, de GUILLAUME DE MACHAUT, d'ALBERTUS DE ROSA et de MARCHETTI DE PADOUE. Un important manuscrit, conservé à la Bibliothèque Colombine de Séville (sign. Z, 135, 32. *Variorum de Musica*) contient divers *Traités* théoriques italiens, rédigés en latin, et transcrits pendant le XVe siècle [2]. Mais le fait plus saillant c'est que si les ouvrages latins sur la musique abondent dans presque tous les pays cultivés d'Europe pendant la fin du moyen âge, l'Espagne possède des travaux de même nature écrits en langue vulgaire. Nous ne connaissons pas de cas analogues ni en Italie, ni en France, ni dans les Flandres, ni en Allemagne, et cela nous semble une preuve puissante en faveur de la culture autochtone qui déjà — comme toujours du reste — voulait se développer avec ses seules ressources et par ses propres moyens. Nous croyons qu'aucun musicologue n'a cité avant nous les curieuses *Reglas de canto plano é de contrapunto é de canto de órgano, fechas é ordenadas para información é declaración de los inorantes que por ellas estudiar quisieren; por* FERNANDO ESTÉBAN, *sacristan de la capilla de San Clemeint de la cibdat de Sevilla, Maestro del sobredicho Arte. E fueron acabadas de lúnes, postrimero dia de Marzo, año del Nascimiento de nuestro Salvador Jesucristo de 1410* [3].

Nous sommes donc en présence d'un document qu'on peut, à la rigueur, dater de la fin du XIVe siècle, écrit par un artiste qui s'intitule *maestro de canto plano é de contrapunto, quod dicitur per contrarium é de canto de órgano* (maître de plain-chant et de contrepoint — qu'on dit par mouvement contraire — et de chant d'orgue) et ces *Règles* sont faites et ordonnées *afirmando é concordando con los dichos de los autores en ellas puestos, ensalzando los como á grandes que ellos fueron, é nobles, é santos, é honrados, e sabios, por la gracia de Dios* [4]. Remarquons en outre que cet ouvrage fut écrit par un sacristain — probablement organiste ou chanteur — de la chapelle de Saint-Clément, à Séville, et que ce fut dans cette ville que fleurit, au début du XVIe siècle, l'illustre DON PEDRO FERNANDEZ DE CASTILLEJA, le maître de MORALES et de GUERRERO, celui que ce dernier grand artiste appelait *le maître des maîtres d'Espagne* [5].

Nous ne nous attarderons pas à examiner les théories de FERNANDO ESTEBAN qui, à vrai dire, ne sont pas très différentes de celles de la plupart de ses contemporains, mais nous croyons devoir reproduire pour le moins le passage (F. 20) qui concerne les *Autores que compusieron el canto, asi : De contrapunto, como órgano y canto plano* (auteurs qui ont composé le chant, soit de contrepoint, soit d'orgue, soit de plain-chant).

Debes saber que los autores que compusieron el canto, fueron estos : SANT GREGORIO *é* BOECIO *: empero digote que el primero que lo compuso de destos dos autores, fue el bienaventurado* SANT GREGORIO, *el cual lo compuso á alabanza de la Santa Trinidad... E este bienaventurado compuso las letras sobredichas g, a, b, c, d, etc., lo cual parece bien é se prueba por que la primera letra de su nombre es G... Otrosi, debedes saber que muy grand tiempo se usó cantar por aquellas letras susodichas, sin las voces que agora usamos, que son seis voces naturales, las cuales son estas : ut, re mi, fa, sol, la... E solfar por g, a, b, c,... duró fasta* BOECIO *que... añadió encima de aquellas letras... sobre cada una un signo, é compuso sobre las 17 letras otras 3 : asi que fuesen por todas 20... Otrosi, tornando á nuestro propósito, los autores que multiplicaron en este arte, asi de canto llano como de órgano é de contrapunto, fueron estos :* BOECIO, *é* ALBERTUS DE ROSA, *é* MOSEN FILIPÓ DE VITRIACO, *é* GUILLERMO DE MASCADIO, *é* JOANNES DE (MURIS?) *é* EGIDIUS DE MORINO *é otros muchos que seria luengo de contar...* BOECIO *añadió sobre la primera letra otras 3 letras, las cuales son a, m, a; é ayuntándolas con la primera dice* GAMA... *é quiere decir principio* [6].

1. A la Bibliotheque Nationale, Sign. G. 126. La musique se trouve page 250 et porte la date 1466.

2. Ce recueil transcrit par diverses mains, sur parchemin et sur papier, contient les ouvrages suivants : 1. *Ars Musicæ mensurata* (MARCHETTI DE PADUA). « *Lucidarium in arte planæ Musicæ*. 2. MARCHETTI DE PADUA : *Lucidarium in arte planæ musicæ*. 3. FR. RAYMUNDUS DE SILVA : *De Doctrina finali fragmentum*. 4. *Tractatus de Musica; incerti authoris*. 5. *Rationes Tonorum, secundum* BOETIUM. 6. *De XIV. Species Cantus; id est, quantæ distantiæ possunt invenire in Diapason*. 7. *Ars, quomodo debet fieri Motteta*. 8. *Regulæ in discantu compositæ per* FR. NICOLAUM DE SENIS, *Ordinis Servorum S. Mariæ, et copiatæ per* FR. BERNARDUM DE S. CROCE, *Ord. Predicatorum, in Civitate Veronæ*. 9. MARCHETTI DE PADUA : *Super Cantum Planum*.

3. Règles pour le plain-chant et le contrepoint et le chant d'orgue, faites et ordonnées pour l'information et l'enseignement des ignorants qui voudraient les étudier, par FERDINAND ESTEBAN, sacristain de la chapelle de Saint-Clément de Séville. Et elles furent finies un lundi, le dernier jour du mois de mars, de l'année de la naissance de Notre Sauveur Jésus-Christ, 1410. Manuscrit sur papier, in-4° de 41 feuilles, conservé à la Bibliothèque Provinciale de Tolède; il en existe une copie à la Bibl. Nationale de Madrid.

4. D'abord et pour affirmer le dire des auteurs qui y sont nommés, et qu'on y loue parce qu'ils furent grands, et nobles, et saints, et honorables, et savants, par la grâce de Dieu.

5. Voir : Prologue de son *Viaje de Hierusalem*, Séville, 1596.

6. « Tu dois savoir que les auteurs qui composèrent le chant (la musique) furent SAINT GRÉGOIRE et BOÈCE : mais je te dis que le premier des deux qui le composa, fut le bienheureux SAINT GRÉGOIRE, en honneur et louange de la Sainte Trinité... Et ce bienheureux désigna les lettres susdites, à savoir g, a, b, c, d, etc., ce qui est vrai, et on en a la preuve, car la première lettre de son nom est G... En plus, tu dois savoir que pendant longtemps on chanta par lesdites lettres, sans employer les noms usités aujourd'hui, qui sont six noms naturels, à savoir : ut, ré, mi, fa, sol, la... Et solfier par g, a, b, c, d,... fut employé jusqu'à BOÈCE qui... ajouta par-dessus lesdites lettres, un signe pour chacune, et sur les dix-sept lettres employées en ajouta encore trois, ce qui éleva leur nombre à vingt... En plus, revenant à notre propos, les auteurs qui développèrent cet art, tant le plain-chant que le chant d'orgue et le contrepoint, furent les suivants : BOÈCE et ALBERTUS DE ROSA, et MESSIRE PHILIPPE DE VITRY, et GUILLAUME DE MACHAU, et JEAN DE (MURIS?) et GILLES DE MORIN et beaucoup d'autres qu'il serait trop long d'énumérer... BOÈCE ajouta sur la première lettre (note) trois autres, qui sont a, m, a; et les réunissant aux précédentes forma la *gama*... mot qui veut dire commencement... »

Plus loin (ff. 21, 22) l'auteur nous fait savoir le nom de son maître, auquel il donne de très grandes louanges, et ce passage mérite aussi d'être transcrit : GAMA *se llama... cada un* UT *de la mano... Et como todo* UT *sea comienzo, siguese que propiamente debe ser todo* UT *llamado* GAMA. *E aùn aquel (que sancto Paraiso haya su ánima), el cual habia nombre* REMON DE CACIO, *el cual, despues de Dios fizo á mi* FERNAND ESTEBAN, *de nada que era, que fuese algo segund este arte, é á cada* UT *de la mano decia* GAMA. *Aquel, el cual puedo decir mi autor é mi postrimero maestro e primero. E maestro le puedo decir á este sobredicho facedor sobre este arte, porque muy muchas cosas fizo nuevas, fundándose sobre lo antiguo, é non menguando nada dello. De lo cual, yo* FERNAND ESTEBAN, *sancristan de la capilla de* SANT CLEMEINTE *de la muy noble é muy leal cibded de Sevilla, que estas reglas fago é compongo... dó testimonio de la su obra, é daré fasta en fin de mis dias. Dó é daré de las sus obras deste sobredicho* REMON DE CACIO *(que Dios perdone), mi maestro que fué por munchas cosas que le vi fazer, las cuales cosas nunca jamas viese en ome que deste arte supiese. Por lo cual pido por su bondad á todo ome o criado que estas reglas hobiere, ó haberá é por la tabla leyendo pasará, que diga un pater noster con una avemaria por su ánima deste sobredicho* REMON DE CACIO, *é por la mia : quê Dios dejare quien lo diga por la suya despues desta vida* [1].

Nous devons avouer que toutes nos recherches pour savoir qui pouvait être ce maître nommé REMON DE CACIO *qui faisait des choses nouvelles, fondées sur les anciennes et sans les amoindrir*, sont restées infructueuses. Pourtant, d'après son nom, nous le croyons Espagnol d'origine, de même que son élève.

Le *Traité* de FERNANDO ESTEBAN n'est pas un monument isolé. Il existe d'autres ouvrages sur la musique datés de la même époque et aussi rédigés en espagnol. Nous en connaissons un autre, anonyme, dont le titre manque, conservé à la Bibliothèque de l'Escurial [2]. Dans le chapitre 1er l'auteur parle des origines de la musique et de ceux qui l'ont cultivée dans les temps primitifs. Parmi d'autres musiciens il nomme DUNSTABLE, DUFAY, JOHANNES OECKEGEM, maître de chapelle du Roi de France, VINCHOIS, COUSTAS, WILLELMUS FANGUENS et JOHANNES MARTINI. Ajoutons qu'à la fin du manuscrit il est dit que l'ouvrage fut écrit à Séville en l'année 1480. Enfin un troisième *Traité sur la musique* (*Tratado de Música*) aussi rédigé en langue castillane et qu'on peut vraisemblablement attribuer au fameux théoricien GUILLERMO DESPUIG (GUGLIELMUS DE PODIO) se trouve à la Bibliothèque du *Liceo Musicale* de Bologne [3].

Nous ajouterons, pour être le plus exact possible, que le P. FRAY JAYME VILLANUEVA, dans son érudit *Viaje literario á las Iglesias de España* [4] parle d'un autre ouvrage intitulé *De Musica instrumentali*, composé par un musicien de Barcelone, nommé FERNANDO DEL CASTILLO, le coutelier (*lo Rahorer* en catalan) en l'année 1497 [5]. Cet intéressant manuscrit qui se trouvait autrefois au couvent des P. P. Capucins de Gerone semble aujourd'hui perdu.

La découverte de l'imprimerie, si vite développée en Espagne, devait donner une grande impulsion aux études musicales et nous allons voir bientôt combien la littérature de ce genre fut riche et abondante dans la Péninsule. Peu de pays d'Europe peuvent présenter un ensemble aussi intéressant et d'une aussi grande importance pour l'histoire de l'art, pendant la période dans laquelle la découverte de GUTENBERG se trouvait encore au berceau. Nous allons étudier tout à l'heure cette splendide pléiade de théoriciens de la plus grande valeur à la tête desquels se trouve l'illustre BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA, l'inventeur du *tempérament* et de ce chef l'un des fondateurs de la musique moderne.

---

1. « On nomme *gamme*... chaque *ut* de la main (musicale)... Et comme chaque *ut* est un commencement, on peut comprendre que chaque *ut* doit être appelé *gamme*. Et même celui (que son âme jouisse du Paradis) qui avait pour nom RAYMOND DE CACIO, celui qui après Dieu m'a fait, a moi FERDINAND ESTEBAN, être quelque chose dans cet art. quand je n'étais rien, appelait chaque *ut* de la main (musicale) *gamme*. Celui-là je peux le nommer mon auteur et mon premier et mon dernier maître. Et je peux le nommer maître *dans son art*, parce qu'il fit des choses *nouvelles*, fondées sur les anciennes et sans les amoindrir. De ce que moi, FERDINAND ESTEBAN, sacristain de la chapelle de Saint-Clément de la très noble et très loyale ville de Séville, qui fait et compose ces *Règles*... Je donne témoignage de (*la valeur de*) son œuvre, et je le donnerais jusqu'à la fin de mes jours. Je louerais de même les œuvres dudit RAYMOND DE CACIO (que Dieu pardonne), mon maître, parce que je l'ai vu faire beaucoup de choses jamais faites par d'autres hommes qui avaient connaissance de cet art. Ce pourquoi, au nom de sa bonté, je prie tout homme libre ou serf qui puisse étudier ces *Règles*, de réciter un *Pater* et un *Ave* pour l'âme de RAYMOND DE CACIO et pour la mienne ; dans l'espoir que Dieu laissera qui prie pour lui après cette vie. »

2. Sign. c, iij, 23. Manuscrit sur papier, de 50 ff., portant le titre factice : *Musica de Canto llano y de Organo*. Le texte est rédigé en espagnol, avec beaucoup de mots latins, et la musique y est notée sur le pentagramme.

3. Coté : Cod. 159, in-8°. Il fait suite à l'*Enchiridion de principiis musice discipline*, du prêtre valencien GUILLERMO DESPUIG.

4. Valencia, 1821 (t. XI, p. 176).

5. D'après VILLANUEVA, ce *Traité* faisait partie d'un manuscrit contenant divers ouvrages relatifs à la musique. Nous croyons utile de les signaler. Le premier qui porte le titre *De Musica instrumentali*, commence par ces mots :

« *Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita á magistro* FERDINANDO CASTELLO, *communiter dicto* « LO *Rahorer* », *Hispano nunc vivo et cive pulcherrimæ civitatis Barchinonæ, anno salutis æternæ* 1497, 25 *die Augusti*. » Dans le Prologue, il nous est expliqué pourquoi on appelait MAITRE CASTELLO *Lo rahorer*, soit le coutelier, *propter suam artem quotidianam*, et l'auteur prend soin de nous dire que parmi ses disciples dans l'art musical se trouvent VICTOR SIMÓ, *presbiter, Rector de Gasserandis, dioc. Ger., fratrem* FEBRER et son propre fils le nommé JOANNOT (CASTELLO). Puis le manuscrit continue : « *Sed iste magister* FERD. *posuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est communius idioma, ego pono in latino.* »

A la suite, le manuscrit contenait l'art *De pulsatione lambuti* que nous avons reproduit antérieurement, plus deux autres *Traités* concernant aussi la science musicale. A savoir :

I. « *Tractatus* MICHAELIS DE CASTELLANIS *monachi* « *De Musica* » *ad Dominum* DAVIDE DE NATHO *monachum monasterii Mansiazillis ordinis sancti Benedicti Rutensis diocesis provinciæ Tholosanæ incipit.*

et II. « *Pr.* DAVIDI DE NATHO *monacho monasterii Mansiazillis Rivensis diocesis provinciæ Tholosanæ ord. S. Benedicti frati suo carissimo et inter alios prememorando* MICHAEL DE CASTELLANIS *monachiis totus tuus pro posse, quos prelibatum Cenobium educavit sub tegmine nigro iam dicti almi patris.* »

A la fin du premier *Traité* — ajoute VILLANUEVA — on trouve les opinions de divers auteurs en éloge de la musique. Dans ce passage il est dit : *Secuntur quedam pauca de musice et musicatoribus dicta per Samuelem Judeum Rabbi Synagogis oriundum de civitate Morochorum ad Isaac Rabbi Synagoge in civitate Subiulmeta eiusdem regni.* Nous ne croyons pas devoir faire une plus longue analyse de ce document qui contient des détails curieux concernant la valeur et la proportion des notes (l'auteur n'admet pas de valeur inférieure à la nôtre représentée par une note noire). « *Et quid dicendum de crochetis et fuseis? Respondeo quod moderni tales denominationes penitus enervaverunt ab. hodierno usu. Et ne simus contrarii nostrismet dictis, qui dicimus quod ultra minimam non est, nos loco crochetarum dicimus minimas nigras. Et quelibet minima alba valet duas nigras, et quelibet nigra valet duas nigras habentes caudam crossatam.* »

Le manuscrit, dont nous transcrivons plusieurs fragments avec l'orthographe du PÈRE VILLANUEVA, que nous supposons être celle de l'original, se termine par cette inscription : « *Apud Sanctum Martialem in cacumine montium Montissigni finivit hæc Scriptura anno divini Verbi nati 1496 currente, 29 die mensis decembris.* »

Mais avant d'aborder cet important sujet nous devons jeter un coup d'œil sur la philosophie de l'art et les idées esthétiques fort cultivées — toujours suivant les anciennes traditions nationales — pendant cette époque. En premier lieu, le célèbre ouvrage du BACHILLER ALONSO DE LA TORRE composé pour l'éducation du PRINCE DE VIANA (1421-1461), sous le titre de *Vision delectable de la filosofia y artes liberales* (Vision délectable de la philosophie et des arts libéraux [1]), est particulièrement digne d'estime. Il s'agit d'une manière d'encyclopédie, développée dans la forme allégorique, en une série de colloques entre la *Vérité*, la *Raison*, l'*Intelligence*, la *Sagesse* et la *Nature* : tribunal devant lequel apparaissent, personnifiées, les vertus et les arts libéraux. Le chapitre VI, dédié à la Musique, mérite la plus vive attention par la nouveauté et la hardiesse des idées qui y sont exposées. D'après le BACHELIER ALONSO DE LA TORRE, l'art musical ne serait qu'une espèce de *métaphysique latente*, dont la puissance est incalculable et dont la connaissance porte l'homme au plus haut degré du savoir. Nous ne croyons pas nécessaire d'insister sur l'analogie que présentent ces idées de provenance *lullienne* avec celles de SCHOPENHAUER, adoptées aussi par WAGNER.

La musique continuait d'être considérée comme l'art des Souverains et des gentilshommes, le témoignage de RUY SANCHEZ DE AREVALO dans son *Vergel de principes* (Jardin des princes) [2] en fait foi. Dans cette œuvre dédiée au Roi DON ENRIQUE IV et écrite de 1454 à 1456, lorsque l'auteur était Doyen du Chapitre de Séville, il est parlé avec éloge du noble art de musique digne d'être cultivé par les princes, qui peuvent et doivent pratiquer la « *delectable ocupacion de los actos de melodias é modulaciones é instrumentos musicales* [3] » énumérant après jusqu'à douze hautes excellences de cet art, qu'il prend soin de démontrer d'après les règles de la scholastique, d'après lesquelles est conçu tout son traité. « C'est une science et un art, — ajoute-t-il, — de grande spéculation et sagesse, doué d'une grande vertu et de grande utilité pour les hommes. » La plupart de ces idées, inspirées principalement du VIIIe livre de la *Politique* d'Aristote, ainsi que quelques renseignements sur les chanteurs, se trouvent reproduites dans le *Speculum Vitæ humanæ*, ouvrage qu'il composa plus tard, lorsque, devenu évêque de Zamora et représentant de Castille près du Pape CALIXTE III, il fut nommé par ce dernier gouverneur du Château Saint-Ange. RODRIGO ou RUY SANCHEZ mourut à Rome en 1470, et le second de ses ouvrages que nous avons cité acquit bien vite une énorme popularité, car avant la fin du XVe siècle, dans la première époque de l'imprimerie, il fut imprimé jusqu'à douze fois. Au même genre d'études se rapporte le livre de FRAY VICENTE DE BURGOS, intitulé *De proprietatibus rerum* (1494), dans lequel on trouve des spéculations concernant la production des sons et la construction des instruments de musique.

1. Il existe plusieurs éditions de cette œuvre remarquable. La plus ancienne semble être celle de Tolosa par « *Juan Parix é Estevan Clebat* » de 1480. La *Vision délectable* fut traduite en italien par DOMENICO DELFHINI, qui la donna comme une œuvre originale.

2. Voir l'*Introduction* du *Cancionero* (Chansonnier) *musical de los siglos XV y XVI* (Madrid, 1890). L'ouvrage a été publié de nos jours par D. F. R. UHAGON : *Verjel de los Principes, por Rui Sánchez de Arévalo. Déan de Sevilla. Códice del siglo XV* (Madrid, Tello, 1900).

3. « Délectable occupation des actes de mélodies et modulations et instruments de musique. »

4. Ce passage nous apprend que pendant son stage à l'Université salmantine, l'illustre théoricien avait écrit un *Traité de musique* en sa langue maternelle (le fait est signalé par FÉTIS) qu'il désavoua plus tard dans son ouvrage latin publié à Bologne. A Salamanque il aurait aussi combattu la doctrine d'un certain musicien nommé OSMENO. S'agirait-il du théoricien PEDRO DE OSMA, cité en même temps que BARTOLOMÉ DE PAREJA, JUAN DE LONDRES et ALBERTO DE ROSA, par DOMINGO MARCOS DURAN dans son *Comento sobre Lux bella* (Salamanca, 1498)?

5. Traduction : « Tout ceci d'après mon maître JEAN DE MONTE qui fut le premier à m'apprendre les rudiments de la musique. » Il est vraiment regrettable que l'on ne possède la moindre donnée biographique sur un musicien capable de former des élèves comme RAMOS DE PAREJA.

C'est aussi pendant la période qui va du règne de DON JUAN II (1419-1454) à la fin de celui des Rois Catholiques (1474-1516) que se forment les *Cancioneros*, dont il en existe encore plusieurs, tant littéraires que musicaux, et dont plus d'un reste inédit. Ils constituent une inappréciable collection de documents du plus grand intérêt, comme le prouve le *Cancionero de Palacio*, riche recueil comprenant 460 compositions du XVe et du XVIe siècles. Il s'en trouve encore un à la Bibliothèque Colombine de Séville, provenant du fond légué par FERDINAND COLOMB, le fils du glorieux navigateur, à la Cathédrale de Séville. Il est désigné sous le titre factice de *Cantinelas vulgares*, et reste inédit ainsi qu'un autre : *Libro de tonos antiguos*, précieux manuscrit de la Bibliothèque du Duc de Medinaceli. Ces collections comprennent diverses œuvres écrites pendant les deux siècles, comme on peut en juger par le *Cancionero de Palacio*, publié il y a une vingtaine d'années par le savant musicographe BARBIERI, aux frais de l'Académie des Beaux-Arts. Nous aurons plusieurs fois à revenir sur cet ouvrage de la plus grande importance pour connaître la genèse de l'école espagnole de musique, car la science moderne doit avouer que celle-ci était bien formée et définie, avant l'arrivée dans la Péninsule des musiciens flamands et néerlandais. Le fait aujourd'hui ne peut être mis en doute comme nous le verrons dans la suite.

VIII. — Bartolomé Ramos de Pareja (vers 1440, † après 1521) et les Théoriciens.

Mais le nom glorieux de BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA domine cette époque. Sans contredit, c'est le plus remarquable théoricien du commencement de la Renaissance et celui qui fit le plus progresser son art. Né vers 1440, à Baeza, en Andalousie, il fut premièrement professeur de musique à l'Université de Salamanque. Cela ressort de sa propre déclaration, contenue dans la page 17e de son si intéressant ouvrage, un des fondements de la musique moderne, où il écrit : *hoc ūt, iam cum in Studio legeremus salmantino pūte et coram eo redarguimus et in tractatu quem ibi in hac facultate lingua materna composuimus ipsi in omnibus contradiscimus* [4]. A la même source, nous apprenons le nom de son maître (p. 35 : *Alij vero ut Magister meus*, JOHANNES DE MONTE *qui fuit primus qui me musices imbuit rudimentis* [5]), vraiment digne d'être connu, et seulement par le fait d'avoir été le premier précepteur d'un des plus hardis rénovateurs de la science musicale qui ait jamais existé. La grande réputation de RAMOS DE PAREJA le fit appeler en Italie, où il paraît s'être rendu vers 1482. Il s'établit à Bologne, et généralement on croit qu'il fut chargé d'occuper la chaire de musique établie dans la célèbre Université italienne, mais cette assertion non prouvée est démentie par une

lettre de SPATTARO au fameux maître florentin PIETRO ARON, datée le 13 MAIJ 1535 (c'est la 71e de la IIIe partie du *Cod. Vaticano* no 5318[1]). Dans ce document peu connu, le plus fervent disciple du théoricien espagnol nous fait savoir que RAMOS DE PAREJA donna des cours publics à Bologne, mais non à l'Université. Son enseignement fut très suivi, même de ses plus grands détracteurs, comme le libelliste NICOLAS BURCI, surtout connu par son virulent écrit contre les nouvelles doctrines. Ce fut aussi dans ladite ville que le maître espagnol publia son célèbre : *De Musica tractatus, Bartholomei Rami de Pareia Hispani*[2], peut-être le premier livre de musique qui ait été imprimé (il date de 1482), et est devenu une grande rareté bibliographique puisqu'on n'en connaît que les deux exemplaires de la Bibliothèque du *Liceo* de Bologne. Sans exagération d'aucune sorte ce livre peut être qualifié d'excellent, et il est très supérieur à tous ceux qui furent publiés pendant longtemps après, tant par la solidité de la doctrine comme par la nouveauté des théories, franchement contraires à celles alors ayant cours. Son système révolutionnaire ne fut point accepté de ses contemporains — exception de SPATTARO son enthousiaste propagateur — mais plus tard universellement admis, il devint une des bases de l'art moderne. En effet RAMOS DE PAREIA abandonne la doctrine de BOËCE, critique assez rudement les hexachordes, la solmization et les muances du système attribué à GUIDO D'AREZZO, et supposant comme d'une nécessité absolue l'altération des proportions de quinte et de quarte dans les instruments à sons fixes, il proposa de résoudre la difficulté de la réalité sensible du *comma*, par le moyen du *tempérament*. Ces attaques contre les deux plus grandes autorités musicales du moyen-âge firent scandale, mais nous ne croyons pas devoir nous étendre sur la polémique suscitée à ce sujet qui se développa pendant une grande partie du XVIe siècle. RAMOS DE PAREJA semble avoir quitté Bologne avant le mois de mai de 1491, époque à laquelle fut publiée la réponse de SPATTARO[3] au pamphlet *adversus quendam Hispanum veritatis prævaricatorem*[4] composé par NICOLAS BURCI de Parme. Il paraît que le maître espagnol résida quelque temps à Rome, mais après sa trace disparaît. Néanmoins il semble avoir vécu presque le premier quart du XVIe siècle car le même SPATTARO, dans ses *Errori de Franchino Gaffurio da Lodi*, etc. (Bononiæ, 1521. Au *Liceo* de Bologne), parle de lui, sans faire la moindre allusion à sa mort. Dans cet ouvrage on peut trouver de nombreux renseignements sur RAMOS DE PAREJA et ses doctrines, et c'est précisément là que son disciple nous apprend l'existence d'une autre œuvre de l'insigne théoricien intitulée *Introduttorio : Tu etiam domandi con quale eruditione del mio preceptore li giouent da essere introducti a la Musica farano professione : habiando lui descripto lo* INTRODUCTORIO *tanto obscuro : & confuso con queste octo syllabe : S : psa : li : tur : per : uo : ces : is : tas* (p. 31). Plus loin (p. 51) SPATTARO parle avec les plus grands éloges de son admiré maître, le donnant comme inventeur d'un nouveau genre chromatique et enharmonique qui aurait été ignoré des anciens, et reproduisant à l'appui de son dire un *Tenore* composé par RAMOS DE PAREJA dans le style par lui découvert.

Quelques auteurs confondent le *De Musica tractatus* imprimé à Bologne en 1482, avec une autre œuvre du même auteur, *Musica theorica*, dont le manuscrit est conservé à la Bibliothèque de Berlin[5]. Il s'agit bel et bien de deux ouvrages absolument différents. Le premier est divisé en trois livres, et RAMOS DE PAREJA à la fin du *Prologue* nous dit : « *In primo libro subtilem practicam ponemus. In secundum theoricam accurate discutiemus. In 3o musicam semimathematicam semiphisicam congrua ratione probabimus primum igitur quid musica sit quidve harmonia diseramus.* » Il comprend en tout 27 chapitres (7 dans le premier traité; 7 dans le second et non 8 comme il est imprimé, — car par une erreur le troisième est désigné comme quatrième et ainsi de suite, — 3 et 2 respectivement dans la première et la seconde partie du troisième traité; puis enfin 4 dans chacun des traités *primus* et *tertius* — le second manque — de la *tertia pars*[6]). Dans le manuscrit de

1. Il en existe une copie à la riche Bibliothèque du *Liceo* de Bologne, contenue dans les *Epistole composte in lingua volgare, nelle quali si contiene la resolutione di molti reconditi dubbij della Musica, etc.. per* MESSER GIOVANNI DEL LAGO. (Épîtres composées en langue vulgaire contenant la résolution de plusieurs doutes cachés de la Musique, etc., par Mt. JEAN DEL LAGO.) Outre les lettres de cet artiste, le recueil en contient aussi de SPATTARO, GIO. DA LECCE, ARON, FRA PAOLO LAURINO, GIO. MARIA LANFRANCO, DON LORENZO GAZIO, PIETRO DE JUSTINIS, TROMBONCINO, FRANCESCO DI PIZONI, FRA SERAFINO, FRANCESCO LUPINO et BERNARDINO DA PAVIA. Toute cette correspondance fut écrite entre les années 1517 et 1542.

2. On fit deux éditions la même année. La première porte ce COLOPHON : *Explicit musica practica* BARTHOLOMEI RAMI DE PAREIA *Hispani ex Betica prouincia et ciuitati Baecza Giēn. dioces. vel suffragana ouindi. Almæ urbis Bononiæ dum eam ibidem publice legeret Impressa, anno Domini millesimo quatrigentesimo octuagesimo secūdo, quarto Idus Maij* (in-4o de 42 fls.). Le COLOPHON de la seconde est le suivant : *Explicit feliciter prima pars musice egregii et famosi musici domini bartolomei pareia hispani dum publice musicam Bononie legeret, in qua tota practica cantorum pertractatur : impressa vero opere et industria ac expensis Magistri Baltasaris de hiriberia, año domini M. CCCC. LXXXij, die 5o iunij.* Il ne s'agit pas à vrai dire de deux éditions absolument différentes, mais plutôt d'un remaniement, les seuls feuillets 9 et 10, plus le dernier, ayant été réimprimés de nouveau. Dans le volume daté du 11 mai, l'auteur annonce la publication d'un second volume : « *Cuius veritatem in sequenti volumine firmissimis numerorum rationibus enucleabimus* » promesse qui manque dans celui du 5 juin. Ce dernier porte des précieuses annotations marginales autographes de GAFFURIO et de BOTTRIGARI. Le second musicien, dans son *Trimerone de Fondamenti Armonici* (manuscrit de la Bibl. de Bologne daté du 7 septembre MDIC, *III Giornata*, p. 134) parle de cette œuvre de RAMOS DE PAREJA qu'il intitule : *Isagoge Musica pratica*, ajoutant que jamais il ne vit un livre plus mal imprimé. Cette observation peut parfaitement s'appliquer aux deux volumes conservés à Bologne, qui, à vrai dire, n'honorent pas leur éditeur, ils sont remplis d'erreurs typographiques et d'une impression fort peu soignée. Quant à la dénomination d'*Isagoge* nous ne pouvons rien dire, car aux deux seuls exemplaires connus manque également la feuille du titre.

3. *Ad reverendissimum in xpō patrem et D. d. Antonium Galeaz de Bentiuolis Sedis apostolicæ prothonotarium B. M. Johannis spadarii in musica humilimi professoris eiusdem musices ac Bartolomei Rami pareie eius preceptoris honesta defensio In Nicolai Burtii parmensis opusculum... Impresso ne lalma : et Inclyta cita di Bologna per mi Plato de Benedicti Regnāte lo Inclyto : et illustre. Signor S. Zohañe di Bētiuogli de laño.* MCCCCLXXXXI (Au *Liceo* de Bologne). A la page 14 il est dit : « *Legi un poco quella piena doctrina del mio Pareia et intenderai la verità, che za erano dieci anni che hauea facto quel libro : et anchora ño lo uolena porre fora : se non che tanto furono li preghi de li amici : che quasi la terza parte diuulgo : e sempre a me diceua : Io sto più uigilante per liuar via : che per azuzere,* etc. »

4. (*Contre cet Espagnol prévaricateur de la vérité*). — *Nicolai Burtij parmensis, musices professoris... musices opusculum incipit cum defensione Guidonis aretini*, etc., Bononie, M.CCCC. lxxxvij. (Au *Liceo* de Bologne.)

5. Ce précieux manuscrit est jugé comme autographe, ce qui nous semble très douteux, en vue de la netteté de l'écriture tracée avec des encres de diverses couleurs. Il provient *Ex collectione Georgii Poelchau*, et fut acheté à Catane, en 1817, par CHRÉTIEN NIEMEYER. Son titre est : *Barthol. Ramis Musica theorica...* Mans. du XVe siècle, in-4o de 87 feuilles.

6. L'exemplaire, daté du 11 mai, contient dans sa première partie un huitième chapitre, disparu dans celui du 5 juin, par la suppression des feuilles 9 et 10.

Berlin, l'auteur expose ainsi le but de son travail : « *Hunc nostrum librum Musicæ in duos partiales libros dividimus : primus de modis musicis sensualiter deprehensis ; secundus rationis investigationem docebit.* » Le premier se développe en 6 *Canon* ou règles, et le second, comprenant quatre parties, se divise en *propositions*, I à L pour les deux premières, VII pour la troisième et V pour la quatrième, plus une *Propositio ultima*. L'ensemble suit un plan rigoureusement scientifique et procède de déduction en déduction avec une logique irréfutable.

Nous avons tâché de faire comprendre l'extraordinaire importance de RAMOS DE PAREJA dans l'histoire de la musique universelle, son éloge comme éminent théoricien n'est plus à faire, et il est avec justice reconnu comme l'un des fondateurs de la musique moderne. Il marque l'avènement d'une brillante période, car son enseignement à Salamanque, rapidement propagé par toute la péninsule, fut fécond en résultats positifs.

Dès que la découverte de GUTENBERG s'acclimata en Espagne, on imprima des livres de théorie musicale pour la plupart, suivant les anciennes traditions, en langue vulgaire. Le plus ancien connu date de 1492 et porte le titre : *Lux bella. Ars cantus plani*[1]. Malgré cette indication latine le texte est écrit en langue castillane, par DOMINGO MARCOS DURÁN, bachelier, natif d'Alconetar, en Estrémadure. Cet opuscule obtint un énorme succès, car non seulement il fut diverses fois réédité, mais l'auteur dut en faire une amplification ou commentaire : *Comento sobre Lux bella*, imprimé à Salamanque en 1498[2]. Il s'agit d'un *Traité* de musique vocale et instrumentale rempli de renseignements intéressants et d'une foule d'exemples pratiques, gravés sur bois. L'auteur y fait allusion à plusieurs artistes contemporains et nomme spécialement : JUAN DE LONDRES, PEDRO DE OSMA, BARTOLOMÉ DE PAREJA et ALBERTO DE ROSA. Il existe enfin un troisième ouvrage du même théoricien, traitant non seulement le chant d'orgue, mais aussi le contrepoint et la composition vocale et instrumentale, tant pratique que spéculative. Voici son signalement : *Sumula de canto de organo : contrapunto y composición vocal y instrumental : práctica y speculativa.* (Bibl. Nat. Madrid.)

L'édition, in-quarto, en caractères gothiques, ne porte point de date, mais il est hors de doute qu'elle dut être imprimée à Salamanque, vers la fin du XVᵉ siècle ou dans les premières années du siècle suivant, c'est-à-dire pendant que D. ALONSO DE CASTILLA fut recteur de l'Université de Salamanque[3]. Toute une série de traités du même genre apparurent presque simultanément. Citons ceux du Bachelier ALONSO SPAÑON : *Introducción muy útil de canto llano* (Séville, par PEDRO BRUN, sans date, mais de la fin du XVᵉ siècle, Bibl. Nat. Madrid[4]) ; un anonyme *Arte de canto llano* (sans lieu, ni date, aussi de la même époque) ; un *Tratado de Canto llano* (Salamanque, 1503, cité par FÉTIS) composé par JUAN RODRIGUEZ, chanteur à la Cathédrale de Salamanque ; un autre de DIEGO DEL PUERTO, chapelain du Collège de Saint-Barthélemy de la même ville, et bénéficier de l'Église Sainte-Marie au bourg de Laredo, qui porte le titre : *Ars cantus plani Portus musicæ vocata*[5] (Salamanque, 1504), et pour finir celui de BARTOLOMÉ DE MOLINA, moine franciscain : *Arte de canto llano « Lux videntis » dicha* (Valladolid, 1506).

Nous n'avons pas fait mention dans cette liste de GUILLERMO DESPUIG, prêtre valencien plus connu sous son nom latinisé GUGLIELMUS DE PODIO, esprit franchement conservateur et représentant des doctrines traditionnelles. Néanmoins, au commencement de ses importants *Commentariorum musices*[6] (Valence, 1495), il déclare s'être : « décidé à les écrire en considérant que l'institution musicale singulière et divine de BOËCE, non seulement était très difficile et obscure à comprendre sans maître, mais que comme elle s'appuyait surtout sur la contemplation de la vérité et la spéculation, *elle était devenue presque inutile pour l'art de chanter*[7] ». La riche Bibliothèque du *Liceo* de Bologne conserve en manuscrit un autre ouvrage de DESPUIG : *In Enchiridion de principiis musice discipline contra negantes illa et destruentes. Ad* JOHANNEM DE VERA *decretorum Doctorem eximium Et ecclesie Valentie perceptorem dignissimum.* Il comprend un prologue et 36 chapitres, et reste sans con-

1. Voici le signalement de ce livre rarissime : « *Este es un excelente tra- | -ctado de la musica, llamado « Lux bella » que tracta muy larga- | -mente del arte de | Canto llano bien | emendado y corregido...* » (Voici un excellent traité de musique, appelé « *Belle lumière* » qui traite très longuement de l'art du plain-chant, soigneusement revu et corrigé.) A la suite cette épigraphe latine : « *Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux bella nuncupata, per Baccalaurium dominicum durandum et clarissimo domino Petro Ximenio Cauriensis episcopo dedicata...* » (Art du plain-chant, résumé brièvement, et nommé *Lux Bella* par le Bachelier DOMINIQUE DURÁN, dédié au seigneur PIERRE XIMENEZ, évêque de Coria...) COLOPHON : « *Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor de 1492* », in-4° de 14 fis, caractères gothiques. Nous en connaissons des exemplaires aux Bibliothèques d'Evora et du Brit.-Museum. Il en existe des rééditions de Tolède, en 1510, et de Séville en 1518 par *Jacob Cromberger*. Cette dernière à la Bibl. Nat. de Madrid, Leg. Barbieri.

2. *Comiença una glosa del Bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legitimo de Juan Marcos é de Isabel Fernandez, cuya naturaleza es la villa de Alconétar, sobre el Arte de Canto llano, compuesta por el mesmo, llamada* « LUX BELLA ». *Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnifico señor* DON ALFONSO DE FONSECA... (Ici commence une *glose* du Bachelier DOM. MARCOS DURAN, fils légitime de Jean Marc et d'Elisabeth Fernandez, natif de la ville d'Alconetar, sur l'Art du plain-chant, par lui-même composé, nommé « *Lux bella* ». Elle est dirigée au très vertueux chevalier et magnifique seigneur DON ALPHONSE DE FONSECA.) COLOPHON : « *Esta obra fué emprimida en Salamanca á xvij de Junio del año de nro señor de mill é quatrocientos y nouenta y ocho años.* » A la Bibl. Nat. de Madrid.

3. Il en ressort ainsi du COLOPHON : « *Esta obra, vista é examinada, mandó imprimir el muy reverendo, noble é virtuso señor* D. ALONSO DE CASTILLA, *rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca.* »

4. Tous les ouvrages que nous allons citer, sauf indication contraire, se trouvent à la Bibliothèque Nationale à Madrid.

5. Cet ouvrage est rédigé en latin et en castillan. Il fut publié avec des corrections dues au recteur de l'Université de Salamanque ALPHONSE DE CASTILLA : *correcta seu emendata per reverendissimum dominum* ALPHONSUM DE CASTILIA... comme il est dit au titre. Cette indication a induit plusieurs auteurs en erreur, y compris NICOLAS ANTONIO, qui signale sous ce nom un *Arte de canto llano*, Salamanque, 1504, *per* DIDACUM DEL PUERTO. Il s'agit tout simplement de l'œuvre de ce dernier.

6. Le titre de cet ouvrage est le suivant : GUILLERMI DE PODIO *presbyteri commentariorum musices, ad reverendissimum illustrissimumque* ALPHONSUM DE ARAGONIA *Episcopum Dertussensem* (in-fol. LXV, fis. et 3 pour l'Index. Il est divisé en huit livres). A la fin : COLOPHON : « *Finis opus præclarum dictum « Ars musicorum » editum per Reverendum* GUILLERMUM DE PODIO *presbyterum, Summa cum diligentia perfectum necnon correctum. Et impressum in inclyta urbe Valentina Impensis magnifici Domini* JACOBI DE VILLA : *per ingeniosos ac artis impressoriæ expertos, Petrum Hagembach et Leonardum Hutz, alemanos. Anno incarnationis Salvatoris domini nostri Jesuchristi MCCCCXCV, die vero undecima mensis Aprilis.* »

7. « *Cogitanti mihi sæpenumero singularem illam ac plane divinam Boetii Severini principis nostri musicæ descriptionem ita institutam ut sine prævio ductore et monstrante semitam pluribus, non modo ad intelligendum difficilem, verum etiam cum præcipue in veritatis contemplatione vel speculatione consistat, quantum ad actum cantandi minime aut parum utilem esse et modernorum quorundam inepta insipidaque.*

clusion, car rien ne semble indiquer que l'œuvre se trouve encore près de la fin. Ce traité fut sûrement composé après 1495, car l'auteur y fait de nombreuses allusions à ses *Commentariorum musices* imprimés en ladite année[1].

Nous ne ferons que citer quelques autres ouvrages d'un caractère purement spéculatif comme l'*Ars magna* rédigé par le bienheureux RAYMOND LULLE en 1308, peu de temps avant sa mort, et imprimé pour la première fois à Barcelone en l'année 1500, dans lequel se trouve un long chapitre sur la musique; le traité *De proprietatibus rerum* (1494) composé par FRAY VICENTE DE BURGOS, qui s'occupe de l'acoustique et des lois physiques régissant la production des sons, et enfin le *Traité de musique* qui se trouve dans le *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium*, publié en 1516 par le savant PEDRO CIRUELO, remarquable personnalité dont nous aurons à nous occuper dans la suite, car il fut le premier professeur de musique à l'Université d'Alcala de Henares, fondée à la fin du XV[e] siècle par le cardinal XIMENEZ DE CISNEROS, archevêque de Tolède.

Tout ce grand mouvement d'idées et de théories, souvent contradictoires, mais parfois surprenantes par leur hardiesse et leur nouveauté, fut très fécond et nous pouvons déjà l'apprécier pendant le règne glorieux de FERDINAND V D'ARAGON et d'ISABELLE I DE CASTILLE, les Rois Catholiques, époque pendant laquelle se fait l'unité nationale, les Arabes sont enfin chassés du territoire et COLOMB découvre le nouveau monde. C'est aussi alors que sous l'influence de la Renaissance s'inaugure une période de splendeur pour les sciences et pour les arts.

IX. — Le règne des Rois Catholiques (1474-1516).

Il faut reconnaître que le règne glorieux des souverains qui firent l'union des divers États de l'ancienne Espagne, signale une époque de gloire et de splendeur. Pendant sa durée l'art national brille encore indemne de toute influence étrangère. La chapelle musicale de la Cour était fort importante. Elle avait trois organistes titulaires : RODRIGO DE BRIHUEGA, LOPE DE VAENA et DURAN, et sans nous arrêter à nommer les nombreux ménétriers (*ministriles*) et joueurs de trompettes, nous consignerons que le corps de chanteurs était ainsi composé : PEDRO DE PALACIOS, DIEGO DE SEGOVIA, FRANCISCO DE MORALES, PERO RUIZ DE VELASCO, PEDRO DE SIRUELA, DIEGO DE CASARRUIÑOS, ALONSO DE VAENA et JUAN DE SANTILLANA, tous musiciens distingués. Les artistes du cru ne manquaient point, il s'en trouvait à la cour, au service des grands seigneurs, comme l'illustre JUAN DEL ENCINA qui commença sa carrière sous la protection du Comte puis Duc d'Albe, et dans toutes les maîtrises des Basiliques, Cathédrales et couvents, si nombreux dans la Péninsule. Un des premiers soins dans l'organisation des Temples métropolitains des cités conquises était la chapelle de musique. A Malagá, ville prise sur les Arabes en 1487, une fois le Chapitre canonial installé nous le voyons nommer comme chantre BLAS DE CORCOLES, puis JUAN DE VALDOLIVAS, remplissant déjà en 1499 la charge d'instructeur des enfants de chœur et enfin en 1507 comme maître de chapelle DIEGO FERNANDEZ DE CÓRDOBA, artiste de grande valeur (deux de ses œuvres se trouvent dans le *Cancionero* de BARBIERI, n[os] 18 et 132) que le chapitre voulut conserver à son poste malgré son âge avancé, lui accordant en 1535 de choisir un aide, et qui à sa mort en 1551 fut remplacé par le célèbre CRISTOBAL DE MORALES. Nous avons pris ce cas comme exemple et il nous serait facile d'en citer d'autres, car il se reproduit après 1492 à Grenade, le dernier refuge des Arabes. Dans ces deux villes, les dernières délivrées du joug musulman, en très peu d'années le mouvement musical s'établit, avec un nombreux personnel d'organistes, musiciens instrumentistes et chanteurs, tous espagnols, car les listes sont connues. En plus, suivant les anciennes traditions remontant au temps de SAINT ISIDORE, à chaque maîtrise était annexée une école de musique pour les enfants. Nous insistons sur ces faits qui prouvent l'autonomie absolue, l'absolue indépendance de la musique espagnole, formée d'après l'enseignement national traditionnel, et vivant en pleine abondance de ses moyens, de ses propres ressources. Parmi tant de notices et de renseignements, il ne s'en trouve aucun faisant allusion à des musiciens d'autre nationalité. Pas un seul nom d'artiste étranger n'est cité avant la venue des musiciens flamands, qui suivit le mariage de l'infante JEANNE, fille des Rois Catholiques, avec PHILIPPE LE BEAU, contracté en 1496. Seulement alors, à la suite de l'Archiduc, ainsi que plus tard à celle de CHARLES DE GAND, arriva en Espagne une brillante pléiade d'artistes originaires des Pays-Bas; mais il trouvèrent à qui parler, de dignes émules sous tous les rapports, et si leurs ouvrages ne laissèrent pas d'exercer une certaine influence sur l'art national, en revanche, la musique du terroir agit à son tour sur leur génie, double et salutaire action réciproque, qui se fait surtout perceptible pendant le règne de CHARLES V, époque pendant laquelle, aux diverses chapelles impériales de Bruxelles, de Madrid ou de Vienne, nous voyons alterner l'exécution des œuvres des plus illustres compositeurs flamands et espagnols. Il y eut donc pleine et entière coexistence entre les deux écoles, et chacune conserva ses traits et ses caractères distinctifs ainsi que l'ont affirmé avant nous BARBIERI et F. PEDRELL, et comme l'a reconnu du reste VAN DER STRAETEN, l'illustre historien de la musique flamande[2].

On pourrait même affirmer que la musique populaire nationale, par ses rythmes originaux et son caractère si typique, influa, plus ou moins directement, sur divers de ces grands artistes étrangers, alors réputés comme les premiers du monde. L'illustre JOSQUIN DEPRÉS, pour ne citer que cet admirable musicien, a composé une de ses *Messes* sur un thème populaire basque (Exemp. XIII), celui de la chanson : « *Une musque de Biscaye*, qui se trouve dans le fameux recueil, imprimé à Venise en 1501 par OTTAVIANO PETRUCCI DE FOSOMBRONE, sous le titre :

1. A la Bibl. du *Liceo* de Bologne le manuscrit est coté *Cod.* 159, in-8°, comprenant à partir de la page 131 jusqu'à celle 190. A la suite se trouve un *Traité de musique* en langue espagnole, qu'on peut attribuer vraisemblablement au même auteur, ainsi que les compositions musicales à 2, 3 et 4 parties qui suivent. Le texte est transcrit en fort belle écriture et orné de lettres capitales peintes en diverses couleurs. Les caractères sont de la fin du XV[e] siècle, ou du commencement du XVI[e].

2. *La musique aux Pays-Bas avant le XIX[e] siècle*, Bruxelles 1867-1888. Voir spécialement le vol. : *Les musiciens néerlandais en Espagne*.



Musices Odhecaton, Canti B numero cinquanta[1] et nous ferons observer que dans ladite mélodie, non dépourvue de charme, on perçoit un certain goût de terroir. Il ne s'agit pas d'un exemple isolé et nous pourrions bien signaler d'autres cas analogues, car depuis lors, c'est-à-dire du moment où la musique autochtone prit contact avec l'art étranger, les chansons populaires espagnoles, commencèrent à exercer sur les artistes de tous les pays cette attraction qui subsiste encore de nos jours. Nous ne prétendons nullement nier l'influence que les écoles étrangères ont pu avoir sur les développements de la musique indigène, mais il nous faut constater — du reste il en est de même pour la peinture et la sculpture — que l'âme espagnole est trop foncièrement caractéristique et indépendante pour se soumettre à l'imitation et que toujours elle a fait ressortir les traits spirituels de sa race.

Revenant à la cour de FERDINAND V et d'ISABELLE DE CASTILLE nous trouvons que dans l'entourage du Prince DON JUAN, le seul fils des Rois Catholiques, les musiciens, chanteurs et instrumentistes, étaient nombreux. GONZALO FERNANDEZ DE OVIEDO, dans son livre *Officios de la casa real*, nous fait connaître de précieux détails : « Ce prince — écrit-il — était par nature enclin à la musique et la comprenait fort bien, quoique sa voix ne fût pas en rapport avec la volonté qu'il avait de chanter; tous les jours, dans l'après-midi, spécialement pendant l'été, il réunissait dans son palais JOANNES DE ANCHIETA, son maître de chapelle, et quatre ou cinq jeunes chanteurs, doués de belles voix, parmi lesquels se trouvait un certain CORRAL, excellent sopraniste, et le Prince lui-même chantait avec eux deux heures ou plus, selon son plaisir. Il remplissait la partie de ténor et connaissait bien toutes les ressources de l'art. Dans sa chambre on trouvait un claviorgue, des orgues, des *clavicymbales*, des clavicordes, des *vihuelas* de main et des *vihuelas de arco* (archet) et des flûtes, et il était capable de jouer de ces divers instruments. Il avait, en outre, des joueurs de tambourins et de *dulzainas* (doulzaines), de harpe et un *rabelico* (sorte de petit violon) qui était joué par un certain MADRID, né à Carabanchel... Encore le Prince avait à son service des ménétriers hauts (traduction littérale — sans doute de valeur) jouant les *sacquebutes*, *chirimias*, *cornets*, *trompettes bâtardes* et *atabales* (timbales) et tous étaient très habiles sur leurs instruments[2]. » Autre part FERNANDEZ DE OVIEDO nous conserve les noms de GABRIEL EL MÚSICO[3] et de ANTONIO DE SALAZAR, écuyer du Prince et remarquable improvisateur.

De quelques-uns de ces artistes on peut trouver des compositions, dans le si intéressant *Cancionero de los siglos XV y XVI*, publié sous le patronage de l'Académie des Beaux-Arts de Madrid, par l'érudit BARBIERI[4]. Ce recueil contient quatre œuvres de MADRID, dix-neuf de GABRIEL (MENA?) et quatre de JUAN DE ANCHIETA. Originaire de la ville d'Azpeïtia, dans les Provinces Basques, le dernier nommé est un artiste particulièrement remarquable. On ignore où il put se former, mais en 1489, le 6 février, il prenait possession d'une place de Chapelain chanteur de la Chapelle de FERDINAND et d'ISABELLE, avec le traitement de 20 000 maravedis annuel, qui bientôt lui était augmenté de 5 000 maravedis. Lorsqu'en 1492, l'expulsion des juifs fut décrétée, le peuple composa un *cantarcillo* allusif à cette radicale mesure, et sur le thème fort répandu, que nous reproduisons (Exemple XIV)



ANCHIETA composa une importante *Messe* selon le témoignage de l'illustre Salinas[5]. Bien que FERNANDEZ DE OVIEDO lui donne le titre de *Maître de chapelle* de la cour, il ne le porte dans aucun document officiel. Il obtint successivement un Canonicat à Grenade (1499), puis le Rectorat de sa ville natale, où il se retira vers 1520. Trois années après, le 30 juillet 1523, il rendait son âme à Dieu. Dans l'inventaire qu'on fit de ses biens il est fait mention de trois livres de musique de chant, contenant probablement ses dernières œuvres. Plusieurs de ses compositions religieuses se trouvent, paraît-il, à la Cathédrale de Tarazona, dont les archives musicales, encore inexplorées, sont d'une très grande richesse. La personnalité d'ANCHIETA doit fixer notre attention, car il s'agit d'un artiste de premier ordre. JUAN DEL ENCINA, PEÑALOSA et lui-même, sont sans contredit les trois maîtres les plus importants du règne des Rois Catholiques. Comme ses glorieux émules, le compositeur basque est foncièrement national. L'examen de ses compositions connues suffit à le prouver (Exemple XV). Souvent il s'inspire du goût populaire, comme c'est précisément le cas dans la partie de ténor de la chanson que nous

1. Ce rarissime ouvrage se trouve à la Bibl. du Conservatoire de Musique de Paris. Nous indiquerons que seulement les titres des chansons sont reproduites dans ce recueil, car PETRUCCI n'a pas cru devoir joindre les paroles à la notation musicale. On y peut voir en plus deux autres chansons sur des textes castillans : *Nunca fué pena mayor* et *Una moza fallé yo*; ce sont les plus anciens exemples de musique profane espagnole qui aient été imprimés, et de ce chef ils présentent le plus vif intérêt.

2. *Libro de la Cámara é Officios de la casa real* (2e partie, ad finem). Livre de chambre et des charges de la maison royale.

3. D'après quelques témoignages dignes de foi, c'est le même personnage qui figure comme poète distingué dans le *Cancionero general* de 1511, et selon DON LUIS ZAPATA, dans sa *Miscelanea* (p. 406) il se nommait GABRIEL MENA.

4. Madrid, 1890.

5. Voir *De Musica*, etc. (Salmanticæ, 1577). Livr. VII, p. 312 : « *cum ab Hispanis Iudæi fuerunt exterminati, vulgó canebatur... (Ea Judios á enfardelar*, etc.) *Ad cuius thema missam* JOANNES ANCHETA *tunc nun in celebris Symphoneta* composuit.



reproduisons, remarquable par sa si prononcée et bien définie couleur espagnole. Du reste elle dut jouir d'une grande vogue qui persista jusqu'au XVIIe siècle, car le célèbre DON FRANCISCO DE QUEVEDO (1580-1645) dans son *Cuento de cuentos*, se moque avec sa verve accoutumée des chanteurs qui persistaient à chanter le vieux *Villancico de las ánades madre*.

En plus des œuvres des compositeurs ci-dessus nommés, le *Cancionero* de BARBIERI, seul publié aujourd'hui des divers chansonniers analogues qui existent en manuscrit, nous a conservé le souvenir et les compositions des artistes suivants : ALMOROX, ALONSO DE ALBA, ALDOMAR, AJOFRIN, ALONSO (peut-être DE BAENA, DE AVILA, DE AGUILERA, DE VALLADOLID, DE OLIVARES ou DE MONDÉJAR, chanteurs portant tous le même prénom et ayant appartenu à la Chapelle des Rois Catholiques), BADAJOZ, LOPE DE VAENA, cité comme habile compositeur (*sotil componedor*) par FRAY FRANCISCO DE AVILA dans son poème de *La vida y la muerte* (Salamanque, 1520), BRIHUEGA, CONTRERAS, ALONSO DE CÓRDOBA, ENRIQUE, ESCOBAR, JUAN DE ESPINOSA, célèbre théoricien, partisan des doctrines de BOÈCE, GAFFORI et GUILLAUME DE PODIO, qu'il défendit, tout en attaquant MARTINEZ DE BIZCARGUI, propagateur du système du *tempérament* et de l'enseignement du glorieux RAMOS DE PAREJA; FERMOSELLE (peut-être italien), DIEGO FERNANDEZ DE CÓRDOBA, maître de chapelle à Malaga; LUCAS FERNANDEZ ou HERNANDEZ (qui semble réunir en une seule personnalité le génial dramaturge et le professeur de musique de l'Université de Salamanque en 1538 ayant porté le même nom), GABRIEL (MENA?), GARCIA MUÑOZ, GIJON, LAGARTO, JUAN DE LEON, chanteur contrebasse à la Cathédrale de Málaga en 1499, MADRID (probablement le jeune violiniste cité par FERNANDEZ DE OVIEDO comme appartenant au service de l'Infant DON JUAN); LOPE MARTINEZ, MEDINA, MILLAN, MOXICA, MONDEJAR (ALONSO DE?), MONSALVE, FRANCISCO PEÑALOSA, chanteur à la chapelle pontificale en 1517, d'après le propre témoignage de LÉON X qui parle de lui dans une lettre du 26 décembre de ladite année dirigée à l'évêque d'Oviedo[1]; JUAN PONCE, Aº DE RIBERA (soit ALONSO, musicien de la Reine Jeanne en 1506, soit ANTONIO, le remarquable auteur de la scène des Juifs du *Misterio* de Elche), RODRIGUEZ BOROTE ou TOROTE, ROMAN (sur le manuscrit « ROMA »), SALCEDO, JUAN DE SANABRIA, SANT JUAN, SEDANO, TORDESILLAS, FRANCISCO DE LA TORRE (peut-être FERNANDO?), TROYA, JUAN DE VALÉRA (qui a l'air d'être l'auteur de la *Danza de la Muerte* de 1520, par nous citée plus haut) et enfin VILCHES. Tous ces noms

1. Recueil du CARDINAL BEMBO, liv. XVI, let. V.

sont bien espagnols sans susciter le moindre doute, seul celui de FERMOSELLE semble sujet à caution. Nous n'avons pas dit que la *Cancionero* contient aussi soixante-huit compositions — d'une capitale importance pour l'histoire de la musique profane et du théâtre musical — de JUAN DEL ENCINA, l'un des plus grands génies de la Renaissance espagnole, sur lequel nous reviendrons tout à l'heure; et quelques œuvres de quatre artistes étrangers : deux Italiens, JUSQUIN d'ASCANIO (une chanson italienne publiée par PETRUCCI DE FOSSOMBRONE dans son Ier livre de FROTTOLE, Venise, 1504[1]) et un nommé CORNAGO[2]; et deux Flamands, JUAN URREDE (DE VREEDE ou de WREEDE) — trois chansons sur texte espagnol — et JACOBUS MILARTE (peut-être MAILLART) six œuvres aussi sur des poésies espagnoles. Le *Cancionero* inédit provenant du legs de FERDINAND COLOMB, le fils du hardi navigateur, qui se trouve à la Bibliothèque Colombine de Séville, date de la même époque (fin du XVe siècle et commencement du XVIe). Il est formé des compositions de quelques-uns des auteurs que nous venons de nommer (JUAN DE URREDE, LEON, CORNAGO, GIJÓN et FRANCISCO DE LA TORRE) auxquels il faut ajouter des noms d'artistes peu connus : TRIANA, BUSTAMANTE et HURTADO DE XEREZ.

Nous n'avons pas hésité à reproduire cette longue liste, car la plupart de ces musiciens — plusieurs vraiment de premier ordre — sont restés ignorés jusqu'à nos jours, et même le sont encore pour un grand groupe de musicographes de haute valeur. On n'en trouve pas la moindre mention — sauf quelques rares exceptions — dans le *Dictionnaire* de FÉTIS, ni même dans le si remarquable *Quellen-Lexicon* de ROBERT EITNER, publication toute récente. Néanmoins le docte allemand n'hésite pas à accuser presque à chaque pas la coupable insouciance de l'érudition espagnole et si ses observations ne sont point dépourvues de toute justice, elles manquent de toute autorité, non seulement par les graves erreurs qu'on peut y relever[3], mais aussi par le fait que l'auteur semble ignorer les quelques ouvrages importants pour l'histoire universelle de l'art publiés en Espagne, par des savants espagnols, comme l'admirable *Historia de las ideas estéticas en España* (Histoire des idées esthétiques en Espagne) chef-d'œuvre de MENENDEZ Y PELAYO dont tous les chapitres sur la musique sont si bien documentés, ou les œuvres remplies d'érudition du maître PEDRELL, ou enfin le si intéressant *Cancionero de Palacio* publié par BARBIERI, qui a révélé au monde moderne la personnalité musicale de JUAN DEL ENCINA, déjà connu comme insigne poète et l'un des fondateurs du théâtre national, artiste auquel il n'accorde pas la moindre attention. Cet oubli lamentable est d'autant plus étrange que la publication du *Cancionero* est antérieure d'une quinzaine d'années à celle de la formidable compilation du savant musicographe allemand, qui, pour cette fois, ne s'est point souvenu de la parabole évangélique concernant la poutre et la paille.

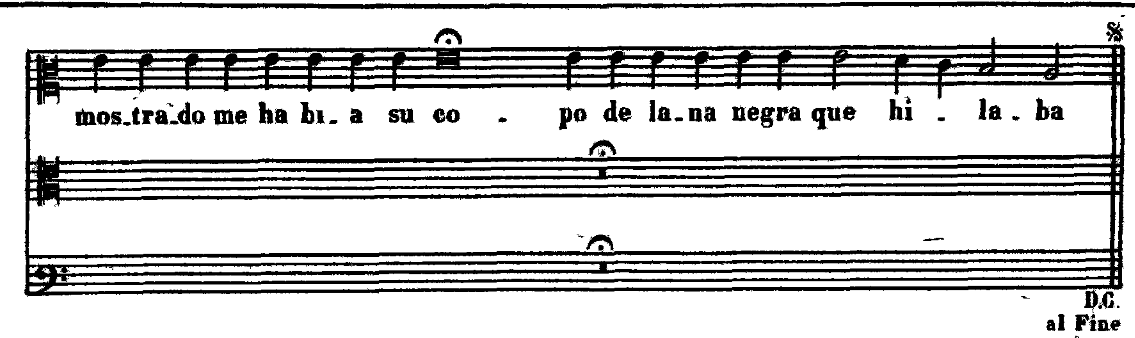
L'examen de ces nombreuses œuvres permet d'observer trois styles bien définis; le genre compliqué de la fugue, l'harmonique, beaucoup plus simple, et un dernier éminemment expressif, que nous oserons qualifier de national, par l'intime union de la poésie et de la musique, l'exacte observation des lois de la prosodie et le goût particulier des chansons et des danses populaires. Il se trouve dans le nombre quelques *cantarcillos* si caractéristiques, que s'ils ne se trouvaient point harmonisés d'une façon artistique et savante on n'hésiterait pas à les attribuer directement à l'inspiration du peuple. (Exemple XVI.) Ceci nous semble de la plus grande importance, car juste au moment où les plus grands



1. On y trouve encore une autre *Frottole* du même artiste : *Il grillo e bon cantore.*

2. A la Bibl. Nat. de Paris, Manuscrits, Suppl. fran., nos 15, 123, se trouvent quelques chansons de cet auteur; ainsi qu'un *Et in terra* et un *Pater omnipotentem* à trois voix dans le Cod. 88 de la Bibl. Capitulaire de Trente (aujourd'hui à la Bibl. Imp. de Vienne). L'auteur y est désigné FRATER JOHANNES CORNAGO. *Apud Neapolim.*

3. Nous n'ignorons pas combien l'on doit excuser les fautes — à vrai dire inévitables — commises dans des ouvrages d'une aussi grande haleine : mais, franchement, dédier au Roi savant, un moment empereur élu d'Allemagne, et personnalité aussi éminente (ALPHONSE X) les lignes suivantes : *Alfonso el Sabio, ein troubadour des 13. Jhs. von dem Ambros 2,233 ein Bruchstück einer Chanson in Facsim, bringt* (soit : un Troubadour du XIIIe siècle, de qui AMBROS dans son *Histoire de la Musique*, vol. II, p. 233, reproduit en facsim. le fragment d'une chanson. *Quellen-Lexikon*, Leipzig, Br. et Här., 1900, vol. I, p. 109, col. 1re) nous semble dépasser toutes les limites permises.



musiciens de toute l'Europe, sans presque faire attention au texte poétique, ne se soucient que de faire montre de leurs connaisances contrapontiques, les artistes espagnols prennent un soin tout spécial du sens de la poésie, lui subordonnent pour ainsi dire la musique, en réalisant d'avance le désir d'*in harmonia favellare*, manifesté vers la fin du XVI[e] siècle par le glorieux VINCENZO GALILEI. Sur ce point, JUAN DEL ENCINA devance son époque, et ses compositions, tant profanes que dramatiques, — les religieuses ne nous sont point connues, — toutes dignes d'études, sont d'un goût si pur et si avancé, que plus d'une semblerait écrite de nos temps. Voilà une preuve évidente que l'art musical se trouvait en Espagne, au début de la Renaissance, à la même hauteur que dans les autres pays de l'Europe, et qu'il possédait déjà un caractère national défini et une extraordinaire force expressive.

Une mention spéciale est due au Cardinal XIMÉNEZ DE CISNEROS, un moment régent de Castille, qui réussit à sauver la liturgie *isidorienne* et le plain-chant mozarabe d'une totale destruction. Non seulement il obtint le privilège, difficilement accordé par la cour romaine, de maintenir *per semper* une chapelle dans la Basilique de Tolède affectée à leur conservation; mais il fit faire, à ses frais, une splendide édition de ces précieux livres liturgiques, vénérables épaves de la civilisation visigothique. Décidé protecteur des sciences et des arts, il fonda en 1498, à Alcalà de Hénares, le fameux Collège de Saint-Ildephonse ou *Université Complutensis*, qu'il dota d'une chaire de musique, dont le premier professeur fut l'illustre savant PEDRO CIRUELO. Le choix ne pouvait être meilleur, car le MAESTRO CIRUELO, comme on le nommait par excellence, était une des plus remarquables personnalités de l'époque, et jouissait d'une immense renommée. Né à Daroca, dans l'Aragon, vers la moitié du XV[e] siècle, il fit ses études à l'Université de Salamanque. Ayant obtenu le grade de Docteur, il enseignait la théologie, la philosophie et les mathématiques avec le plus vif éclat, et sa renommée croissante le fit appeler comme professeur à l'Université de Paris encore assez jeune. Pendant les dix années qu'il resta en cette ville, il publia son *Tractatus arithmetice practice qui dicitur Algorismus* (Parisiis, per GUIDONEM MERCATOREM, 1495), commentaire de l'*Arithmetica speculativa* de THOMAS BRAVARDINI. Partisan de la conception scholastique du *trivium* et du *quatrivium*, il considérait la musique comme une des disciplines mathématiques, ce qui le porta à développer les *Elementa musicalia* de JACOB FABER, STAPULENSIS (d'Étaples)[1]. C'est précisément cet ouvrage, où l'art musical est étudié d'une manière spéculative et non dans ses rapports avec la pratique, qu'il publia plus tard dans son célèbre : *Cursus quattuor mathematicarum artium liberalium quas recollegit atque correxit magister Petrus Ciruelus Darocensis theologus simul & philosophus*, dont la plus ancienne édition semble être celle s. l. n. d. faite probablement par ARNAO GUILLEN DE BROCAR en 1516. Le *Traité de musique* forme la dernière partie du volume et comprend 24 pages. A la fin, MAGISTER PETRUS CIRUELO se déclare modestement *interprète simul et correctore*. On peut croire d'après une indication d'ALVAR GOMEZ[2] qu'il fit preuve de son mérite comme orateur, en 1517, à l'occasion des funérailles de son protecteur, le grand Cardinal XIMÉNEZ DE CISNÉROS. Le même auteur rapporte qu'avec MICHAEL CARRASCO et JOANNES MARTINEZ SILICEO, il fut choisi pour diriger l'instruction du futur PHILIPPE II. En 1547 il avait obtenu un canonicat à la Cathédrale de Salamanque, ville où il mourut à l'âge d'environ cent ans. Ce fut un des hommes qui firent le plus pour la diffusion de la science, pendant son époque, et sa réputation fut universellement reconnue.

Toute une série de documents intéressants pour connaître l'état de la musique en Espagne, et conservés dans les copieuses archives de la Péninsule, serait à citer, comme, par exemple, l'*Inventaire* des objets que la Reine Catholique possédait au Château de Ségovie, rédigé par ordre de cette souveraine en novembre 1503, et où se trouvent un chapitre concernant les *Laudes é cosas de musica* (Luths et autres choses de musique) et un autre relatif aux *Livres*; ou bien les *Ordonnances*[3] pour régir la Confrérie des Maîtres Luthiers (*Violeros*) de Séville, dictées en 1502, par le COMTE DE CIFUENTES, gouverneur de ladite ville. Le passage établissant les règles à suivre pour l'examen des apprentis désireux d'obtenir le titre de maître est spécialement remarquable, car nous voyons qu'ils devaient se trouver en état de construire « un claviorgue, un clavicymbale, un monocorde, un luth, une vihuela de arco, une harpe, une grande vihuela sans compter des petites qui sont choses moindres ». Comme on peut le voir, Séville conservait ses traditions pour la construction des instruments de musique, célèbres déjà du temps des Arabes. D'autre part l'intervention de la musique dans toutes les fêtes publiques ou privées ne pouvait être plus grande, ce qui favorisa d'heureuse façon le développement de l'art. Ce n'étaient pas seulement des artistes de profession qui prenaient part aux exécutions musicales; tout invité, quel que fût son rang, devait y participer, car, ignorer la musique était preuve d'infériorité. Les

1. Le titre exact est le suivant : *Elementa musicalia ad clarissimum virum* NICOLAUM DE HAQUEVILLE, *inquisitorum Presidentem*. (A la fin.) *Parisius... Joan. Higmanus et Volfgangus Hopilius*, 1496.

2. ALVAR GOMEZ : *De rebus-gestis* FRANCISCI XIMENII *S. R. E. Cardinalis Archiepiscopi Toletani*. Compluti, 1569.

3. Publiées le 14 février 1527 à Séville. Il existe une réimpression de 1622.

récits qui nous parlent de toute une société chantant en *cosante* (en chœur) abondent sans sortir de la *Crónica del Condestable* déjà mentionnée, et ceux qui rapportent les preuves d'habileté d'un gentilhomme ou d'une grande dame qui se distinguaient en chantant des *discantes* ou des *deshechas* ne sont pas plus rares. Quoique l'usage fut bien déchu, selon le dire du Marquis de Santillana, les *endechadoras* jouaient toujours un rôle considérable dans les funérailles, et les *danzaderas* et *cantaderas*, plus nombreuses que jamais, pullulaient sur les places publiques et dans les carrefours, amusant le peuple avec leurs danses et leurs chansons, non sans exciter l'indignation des moralistes et du clergé. Même les musiciens de la cour ne dédaignaient pas d'être les fournisseurs attitrés de ces modestes exécutants qui gagnaient pour leurs œuvres les suffrages du grand public. Certains recueils publiés pendant le XVIe siècle nous ont heureusement conservé plusieurs de ces manifestations artistiques, et sur quelques-uns d'entre eux nous aurons à revenir. Pour le moment nous citerons le remarquable ouvrage *De Musica libri septem* de Francisco de Salinas (Salamanque, 1577) et ceux de Luis Milan (1535), Enrriquez de Valderrábano (1547) et Diego Pisador (1552), ces trois derniers écrits en tablature (*cifra*) pour la *vihuela*, qui contiennent de nombreux spécimens de cette musique chantée dans les réunions élégantes et dans les places publiques, et parmi eux plusieurs de ces *romances*, comme *Sospirastes Baldovinos*, *Retrayda está la Infanta*, ou *Conde Claros sin Amores*, dont le souvenir est arrivé vivant jusqu'à nos jours, et qui déjà à cette époque sont désignés par ceux qui les ont collectionnés sous le titre de *Romances viejos* (Vieux Romances). Ajoutons que quelques *Villancicos* font allusion à des faits contemporains comme ceux composés par Juan del Encina, relatifs à la prise de Grenade (Exemple XVII) ou à la mort de la reine Isabelle,



qui se trouvent dans leur forme originale dans le *Cancionero de Palacio*, dont l'étude semble indispensable pour connaître cette glorieuse époque de l'art espagnol.

L'influence de cet art courtisan fut fort grande sur le théâtre naissant et très favorable à son développement. Dans la plupart des fêtes on exécutait des danses figuratives, des jeux allégoriques, des chants dialogués, et souvent même des véritables pantomimes, comme *La Maya* en Andalousie et le *Reinado* en Aragon, sans compter les *entremeses* et les *momos* ou entrées grotesques. Et tous ces éléments propres à la scène s'introduirent peu à peu dans le théâtre religieux au point de provoquer des protestations. Les abus furent si grands qu'une véritable réaction s'imposa et enfin les Conciles nationaux réunis à Aranda en 1473 et à Alcalá

en 1480, finirent par prohiber l'exécution de toutes sortes de jeux scéniques dans le temple. La XIX[e] constitution, approuvée par le premier, défend expressément les « *ludi theatrales, larvæ, monstra, spectacula, necnon quamplurima, inhonesta et diversa figmenta, tumultuationes quoque et turpia carmina et derisorii sermones*[1] », en un mot tout ce qui pouvait distraire l'attention des fidèles.

Ces successives prohibitions donnèrent une grande impulsion au théâtre profane car le peuple s'était vivement attaché à ces sortes de spectacles. Néanmoins, malgré la défense, l'Église ne les abandonna pas tout à fait, car elle craignait trop une concurrence redoutable. Il serait trop long d'énumérer les diverses représentations religieuses ayant eu lieu pendant les dernières années du XV[e] siècle, mais nous tenons à faire mention de celle de la *Nativité*, exécutée à Saragosse en 1487, en présence des Rois Catholiques et de leurs enfants, les Princes Don Juan et Doña Isabel. Ce fut un brillant spectacle accompagné de chant et de musique, et l'on peut assurer que les danses des bergers n'y manquèrent point. Les noms des auteurs nous sont connus car les *Registres* de la Cathédrale rapportent que Maesse Yust dirigea la mise en scène, et que Maesse Piphan composa des « *quinternos notados para cantar á los Profetas, á la Maria y Jesus* » (des chants à cinq voix notés — mis en musique — pour être chantés devant les Prophètes, Sainte Marie et l'enfant Jésus). Le compositeur reçut pour son travail un demi-florin d'or, et les « *ministriles de los Señores Reyes por el son que fizieron* » (les ménétriers de nos seigneurs le Roi et la Reine pour la musique qu'ils jouèrent) méritèrent pour leur part trente-deux sous ou soit deux florins d'or.

Signalons que quelques-unes de ces danses religieuses subsistent encore de nos jours, conservées par une pieuse tradition. Tout le monde a entendu parler de la célèbre Danse chantée que les enfants de chœur exécutent en s'accompagnant avec des castagnettes, à la Cathédrale de Séville, tous les ans, pendant la célébration de trois des plus grandes fêtes religieuses, le Jeudi saint, la Fête-Dieu et celle de l'Immaculée-Conception. Cette pratique peut sembler bizarre, mais elle est incapable de blesser les sentiments les plus scrupuleux; le spectacle est tout à fait charmant, plein de grâce et de poésie, et il ne comporte rien de profane. Ici les danses ont un caractère grave, chevaleresque et courtisan, comme il sied à une grande Basilique, mais à d'autres endroits, elles conservent leur origine populaire, comme dans l'annuelle procession célébrée à Santa Maria de Nieva, village de la province de Ségovie, en Castille, où les jeunes couples, garçons et filles, exécutent devant l'image de la Sainte Vierge, le *Fandango* traditionnel, aux sons des tambourins et des *chirimias* (espèce de hautbois populaire).

Mais vers la même époque, le théâtre purement profane devait trouver le génie capable de le faire entrer dans la véritable voie de son développement. Ce fut le grand artiste que nous avons déjà nommé, l'illustre Juan del Encina[2], qui créa non seulement le drame national, mais aussi la primitive *zarzuela*. C'est en effet dans les *Eglogas* de ce poète musicien qu'on trouve les premiers germes de ce théâtre si riche, que devaient illustrer les grands noms de Lope de Vega et Calderon de la Barca et dont l'influence sur la littérature européenne devait être si grande. D'après les meilleures données, Juan del Encina naquit entre 1460 et 1470, dans le petit village de Encina de San Silvestre, près de Salamanque, dont il prit le nom. Très jeune encore il entra au service de Don Fadrique Alvarez de Toledo, alors Comte (plus tard premier Duc) de Alba, et régent de la fameuse Université salmantine, dont il suivit les cours, sans doute dans le but d'embrasser l'état ecclésiastique. On a même prétendu qu'il y occupa pendant quelques années la chaire de musique fondée par le glorieux Alphonse X, mais cela n'est pas prouvé. Ce qui est certain, c'est que sa vocation de poète se manifesta de très bonne heure et qu'ayant fini ses études théologiques, il ne voulut recevoir que les ordres mineurs, sans se décider toutefois à devenir prêtre. Pendant cette période de sa vie, il écrivit ses premiers essais dans l'art dramatique, des *Eglogas* (Eglogues) dans le genre religieux ou dans le style pastoral, qui furent jouées par lui-même et sous sa direction à la petite cour familiale du grand seigneur espagnol, auquel il était attaché. Plusieurs des poésies qu'il composa pendant ce temps contiennent des allusions à divers épisodes de sa vie, qui n'était pas précisément exemplaire. Sa réputation littéraire et artistique devint bientôt très grande, non seulement en Espagne mais aussi à l'étranger. En vérité, Juan del Encina fut un poète de premier ordre, sans contredit le plus remarquable de son temps et son célèbre *Cancionero* (Saragosse, par Jorge Coci, 1516) suffit à le prouver. Il se distingue surtout dans le genre pastoral, dans lequel il fait valoir sa grâce primesautière, sa verve caustique et la fraîcheur de son inspiration, ainsi qu'une malicieuse naïveté, non dépourvue d'une certaine ironie. Ses poésies amoureuses, écrites dans le style madrigalesque, sont aussi dignes d'estime. Comme compositeur de musique il mérite aussi les plus grands éloges; ses *Villancicos*, franchement inspirés de l'art populaire, qu'il anoblit et transforme avec une science raffinée, sont d'un goût exquis et d'une rare élégance.

En 1509, Juan del Encina, dont la réputation était faite, obtint la prébende affectée à la dignité d'Archidiacre majeur de la Cathédrale de Malaga. Le Chapitre canonial lui confia sa représentation officielle, d'abord au Concile provincial de Séville, puis près de la Reine Jeanne de Castille et enfin près du Souverain Pontife, A la cour de Rome, alors dans toutes les splendeurs de la Renaissance, le musicien-poète fut parfaitement accueilli. En premier lieu Jules II, puis Léon X lui dispensèrent leur haute protection. Néanmoins les chanoines de la Cathédrale de Malaga lui reprochaient ses longues absences, tout en l'accusant d'occuper une haute dignité au chapitre sans avoir reçu l'ordination sacerdotale. Le fait est que pour jouir des rentes de sa prébende, l'Archidiacre était forcé de résider à Malaga, et que Juan del Encina préférait rester à la cour si brillante de Léon X. Donc, pour trancher toutes ces querelles, en 1519, il renonça à la place qu'il occupait, et heureux de recouvrer sa liberté, il se contenta d'un bénéfice simple à l'église collégiale de Moron.

1. Aguirre, *Collectio maxima Conciliorum Hispaniæ*.

2. Une biographie détaillée de Juan del Encina, ainsi que 68 de ses compositions, dont quelques-unes appartenant à ses *Eglogas* (*Del escudero que se tornó pastor*, l'Écuyer qui devint berger) n[os] 353 et 354, *Del Antruejo* (Carnaval) n° 356, ont été publiées dans le *Cancionero* de Barbieri (Madrid, 1890). Nous avons complété les notices connues de la vie de ce grand artiste, avec des nouveaux renseignements, dans notre étude *Sobre Juan del Encina* (Malaga, 1895).

Pendant les dernières années de sa vie, en compagnie du **Marquis de Tarifa**, il entreprit un pèlerinage en Terre Sainte, et c'est à Jérusalem, dans l'église du Saint-Sépulcre, qu'il voulut célébrer sa première messe. Il nous a laissé une émouvante narration en vers (Trivagia) de son pieux voyage, qu'il fit imprimer après son retour en Espagne, où il devint prieur de la Cathédrale de Leon. La date exacte de la mort de ce grand artiste reste inconnue.

Si les premières *Églogues* de **Juan del Encina** appartiennent encore au théâtre du moyen âge, peu à peu elles deviennent plus compliquées et plus complexes sous l'influence des idées nouvelles qui devaient informer l'esprit de la Renaissance. Par exemple une de ses dernières pièces, jouée par lui-même à Rome, chez le **Cardinal d'Arborea**, en présence du Pape **Jules II**, le 6 janvier 1513 [1], la *Egloga de Placida e Vittoriano*, a déjà tout l'aspect d'un drame romantique. Le sujet est assez libre, et contient une scène que la piété espagnole se refusa à admettre, celle où se trouve une parodie de l'office des funérailles, dans laquelle, au lieu d'invoquer le Christ et la Sainte Vierge, on nommait Jupiter et Madame Vénus. Cette *Vigile de la fiancée défunte* [2], qui semble inoffensive à l'entourage du Pape **della Rovere** et à celui de son successeur l'illustre **Jean de Médicis**, car le poème fut imprimé à Rome en 1514, effaroucha la foi austère du Primat des Espagnes, et l'Inquisition prohiba l'ouvrage en 1559. C'est la plus développée des créations dramatiques de **Juan del Encina**, et par malheur, sa partie musicale qui devait être fort importante, ne nous est point parvenue.

Parmi ses *Églogues* (*Eglogas*), écrites pendant qu'il se trouvait au service du **Comte** plus tard **Duc d'Albe**, dans les dernières années du XVe siècle, et à l'époque de sa jeunesse, il se trouve des *pastorales* et des *bergeries* comme celles traitant les fables : « *Del escudero que se tornó pastor* » (L'écuyer qui devint berger) et « *De los pastores que se tornaron palaciegos* » (Des bergers qui devinrent courtisans). Nous exposerons en quelques mots leur scenario pour en donner une légère idée. Dans la première nous voyons une bergère entre deux amoureux, un berger et un écuyer; la jeune fille accepte pour époux le second qui par amour pour elle renoncera à retourner à la ville. Cette gracieuse petite œuvre comprend quelques morceaux de musique; vers le milieu l'on chante et l'on danse, et elle se termine par un charmant *Villancico* à quatre voix chanté par tous les interlocuteurs (Exemple XVIII.) La seconde semble



(♯) FIN

niere á rzeá su
lla - mar, que no le ha de a - pro_ve - char All a -
lla - mar, Pues es

1. Voir, pour de plus amples détails, l'intéressant ouvrage de A. Luzio, *Federigo Gonzaga ostaggio* (otage) *alla corte di Giulio II* (Rome, 1877).

2. Le premier numéro de cette importante scène musicale, le *Villancico* : *Circundederunt me dolores*, etc., se trouvait reproduit à la pg. lxxxiij du *Cancionero de Palacio* d'après les indications de l'*Index* ou Table de matières. Par malheur le feuillet, ainsi que plusieurs autres, est disparu. Le dit *Villancico* occupait la place de l'*Invitatoire*, et selon le texte du poème, suivaient une paraphrase des *Psaumes*, le *Requiem*, les *Antiennes*, les *Leçons*, en un mot toutes les prières qui composent la *Vigile* de l'*Office des Morts*, parodiée de la façon que nous avons indiquée dans le texte.



lui faire suite. En effet, après quelque temps, l'écuyer devenu berger regrette la ville. Il y conduit sa femme et un autre couple d'amis, pour les présenter à son ancien seigneur. Une fois au palais tous sentent le regret de devoir abandonner ces splendeurs, mais ils réussissent à se faire admettre au service du Duc. C'est naïf, c'est simple et c'est charmant. La vie courtisane et la vie champêtre sont tour à tour malmenées avec une grâce mordante, et le dialogue est émaillé de passages poétiques et de traits d'esprit.

Dans le théâtre de JUAN DEL ENCINA on trouve aussi quelques *Eglogas* de caractère religieux, comme celles de la *Nativité*, de la *Passion* et de la *Résurrection*; d'autres, du genre populaire, parmi lesquelles nous signalerons celles où il dépeint la vie et les aventures des étudiants à Salamanque et les farces du Carnaval (*Antruejo*), et enfin une représentée en 1496, en présence du Prince DON JUAN, le fils des Rois Catholiques, peut être appelée mythologique, car elle traite, d'après ANACRÉON, le gracieux épisode de l'amour mouillé. Nous ajouterons que par un trait d'audace, presque inconcevable en 1497, dans la *Farsa de Fileno e Zambardo*, le poète présente sur la scène un suicide par désespoir d'amour.

L'importance de JUAN DEL ENCINA comme musicien est aussi grande que son mérite littéraire. Il est en effet le fondateur du théâtre lyrique national espagnol. Ses compositions de caractère religieux ne nous étant point parvenues, il est impossible de le juger sous cet aspect. Mais dans le genre profane sa valeur extraordinaire ne saurait être contestée. L'influence de l'art populaire est puissante et décisive dans presque toutes ses œuvres, car toujours il s'inspire directement de l'esprit et des traditions de sa race. L'usage répandu dans presque tous les pays de l'Europe d'écrire des poésies pour être chantées d'après tel ou tel timbre, qui a donné lieu au *Vaudeville* français, au *Liederspiel* allemand et au *Ballad's Opera* anglais, n'a jamais existé en Espagne, où, presque toujours, le poète étant en même temps musicien concevait à la fois la poésie et la musique. Le cas est frappant pour JUAN DEL ENCINA, qui n'a jamais traité musicalement que ses propres créations, de façon qu'il réussit à adapter admirablement la mélodie aux besoins du texte, de telle sorte qu'elle ne soit ni l'esclave ni la maîtresse de la parole, mais que, toutes deux, indissolublement unies, se fusionnent en un tout parfaitement homogène. Par là il atteint une force expressive vraiment remarquable, tandis que l'inspiration populaire lui conserve toujours un caractère national indiscutable. Comme preuve à l'appui, nous reproduisons (Exemple XIX)





le ravissant *Villancico : Romerico tu que vienes*, page charmante et tellement marquée par l'empreinte du peuple, qu'il suffit de changer le rythme quaternaire en lequel il est écrit, en rythme ternaire, et d'accélérer le mouvement, pour y trouver une espèce de *Vito*, variante de la *Petenera*, type de chanson populaire au temps de JUAN DEL ENCINA, qui subsiste encore de nos jours.

Les dernières années du XVe siècle ainsi que le début du suivant, qui signale l'apogée de la musique espagnole, furent particulièrement brillantes. C'est alors que l'Espagne commence à produire un riche contingent d'artistes et de compositeurs qui se répandent par tout le monde connu, et l'on peut affirmer que, dès ce moment, il existe une musique nationale, très solide et avancée au point de vue technique, et possédant déjà le sceau d'une originalité bien distincte. Peu à peu, dans les diverses régions et sous l'influence atavique du goût du terroir, avec des nuances caractéristiques aisément reconnaissables, se développent les écoles de Castille, dont le plus grand maître sera le glorieux TOMAS LUIS DE VICTORIA, un des plus grands génies de tous les temps; la Sévillane ou pour mieux dire Andalouse, illustrée par MORALES et les GUERRERO; celle de Valence où brillent les noms de JUAN GINEZ PEREZ et de COMES, et enfin cette école catalane, où figurent les FLECHA, les VILÁ, les BRUDIEU, dont les traditions glorieuses furent maintenues surtout par l'*Escolania* (Maîtrise) du célèbre monastère de Montserrat. Une période florissante, de splendeur inouïe commence. Elle durera presque deux siècles et se fera remarquer tant dans l'art sacré que dans l'art profane. Après, perdant lentement ses traits nationaux sous l'influence étrangère, la musique espagnole finit par tomber dans la décadence et le dénûment.

DEUXIÈME PARTIE

L'ÂGE D'OR

I. — Les théoriciens.

Le règne des Rois Catholiques (1474-1516) inaugure en Espagne cette grande et merveilleuse période de splendeur qui se prolonge jusqu'à la moitié du XVIIe siècle. Le mariage de FERDINAND et ISABELLE avait réuni les deux couronnes de Castille et d'Aragon : la prise de Grenade, en 1492, achevait de mettre sous leurs sceptres presque toute la Péninsule ibérique. Un des faits les plus importants qu'enregistre l'histoire avait lieu la même année; la découverte de l'Amérique, qui devait donner aux successeurs de ces glorieux monarques un empire sur lequel le soleil ne se couchait jamais. Les germes semés pendant le moyen âge étaient parvenus à toute leur croissance, et le moment de la floraison venait d'arriver. Une ère de grande prospérité matérielle s'unit au plus brillant épanouissement de la culture et les sciences et les arts prennent un développement considérable. Nous avons déjà fait remarquer le haut niveau où la musique espagnole s'était alors élevée; loin de déchoir, nous la verrons encore progresser pendant presque tout un siècle jusqu'à produire un musicien génial, l'admirable TOMAS LUIS DE VICTORIA, en qui se condensent et se synthétisent tous les traits caractéristiques de l'art espagnol. Vif reflet de l'âme nationale, l'œuvre du grand artiste est comparable à celle des grands peintres indigènes. VICTORIA possède en effet les teintes sombres et les extases suprêmes de ZURBARAN, la piété farouche de RIBERA, les tons réalistes, la merveilleuse vérité et la clarté transparente de VELAZQUEZ, l'idéalisme mystique de JUAN DE JOANES, et l'ardente poésie rêveuse et exaltée du doux MURILLO. Son cœur déborde de ce même amour divin qui enflamme et consume SAINTE THÉRÈSE DE JÉSUS et SAINT JEAN DE LA CROIX, ses illustres contemporains. Si PALESTRINA prie comme un ange (et les anges ne connaissent pas la douleur), VICTORIA, lui, prie comme un homme, et c'est pourquoi il mérite avec justice l'appellation de *musicien du sang, de la pitié et de la douleur*. Nous croyons que c'est chez les musiciens espagnols de cette glorieuse époque, les MORALES, les GUERRERO et les VICTORIA, qu'il convient de chercher la plus pure expression du sentiment musical chrétien et catholique. Quelque admirables qu'aient été les maîtres illustres de l'école romaine, ils n'ont pas su toujours échapper à ce soupçon d'aimable paganisme, permanent et caché, qui se trahit à chaque instant dans la peinture italienne du XVIe siècle, et qui fut une conséquence naturelle de la Renaissance. L'austérité espagnole se défait des grâces tentatrices, et c'est à cela que la musique religieuse des écoles nationales doit sa grandeur sobre et sévère, son caractère imposant et majestueux. Sur ce point elle est bien la sœur de l'architecture qui a créé l'Escurial.

Cela ne veut pas dire que quelquefois elle ne prît un ton plus aimable : car le riche répertoire des maîtres *vihuelistas* serait là pour nous démentir. Plus que jamais le goût populaire exerçait son influence bienfaisante sur l'art savant; et grâce à son action décisive, la production artistique se maintint toujours foncièrement nationale. L'école était l'œuvre d'une longue et lente élaboration qui avait duré des

siècles; nous avons suivi ce laborieux progrès et nous avons vu comment les divers éléments indigènes ou exotiques s'étaient fusionnés; mais enfin, établie sur des bases solides, l'heure où elle allait pouvoir se montrer dans toute sa splendeur était venue. Pendant tout le XVIe siècle les musiciens espagnols jouirent d'une grande réputation[1]; nous les voyons briller dans tous les grands centres artistiques, à Rome, à Vienne, à Bruxelles, à Naples, leurs noms s'unissent à toutes les entreprises de quelque portée, et leurs œuvres divulguées par les grands imprimeurs de Venise et de Paris se répandent dans tout le monde. Car la richesse exhubérante de la littérature musicale espagnole des deux grands siècles — le XVIe et le XVIIe — est vraiment extraordinaire. Tant en livres de musique pratique ou spéculative, qu'en traités de musique profane ou religieuse; commentaires sur le plain-chant, le chant figuré (*canto de organo*) ou le contrepoint; *arts* de jouer la *vihuela* ou la guitare, *declaraciones*, soit descriptions d'instruments et dissertations savantes sur la philosophie de l'art plus ou moins scholastiques ou mathématiques, on peut compter plus de quarante auteurs pendant le XVIe siècle, et une vingtaine, pour le moins, pendant le suivant, époque à laquelle commence la période de la décadence.

Il est à remarquer que la plupart de ces écrivains didactiques font preuve de grande indépendance, se meuvent dans un cercle assez vaste, et ayant la plus haute estime de leur art, le traitent avec un esprit véritablement scientifique. Si sur le terrain spéculatif ils restent toujours attachés à la doctrine de BOÈCE consacrée par l'autorité, indiscutable pendant tout le moyen âge, de SAINT ISIDORE, dans la réalité ils la modifient par d'heureuses interprétations. Même les plus ardents conservateurs comme GUILLERMO DESPUIG (DE PODIO), dont nous avons déjà cité les célèbres *Commentariorum musices* (Valence, 1495), n'hésitaient pas à reconnaître toute l'obscurité de ces doctrines et de ces théories, qui, s'appuyant sur la contemplation de la vérité et d'un ordre purement spéculatif, étaient presque entièrement inutiles pour l'art de chanter. Nous avons transcrit un passage dudit incunable, qui contient une déclaration fort précieuse, dont la valeur esthétique et pratique nous semble incontestable.

Reconnaître que tout le fatras de ces doctrines abstruses n'était d'aucune utilité immédiate pour l'art, représenté déjà quelque chose, mais heureusement il y eut plus. D'autres théoriciens faisant preuve d'une grande hardiesse, établirent des principes tout à fait révolutionnaires, et de la plus grande portée pour l'évolution progressive de l'art musical. Ainsi, si d'un côté, dans les admirables *De Musica libri septem* (1577) du savant SALINAS nous voyons encore resplendir dans toute leur pureté la doctrine classique et vénérable de PTOLOMÉE, ARISTOXÈNE, NICOMACHE et ARISTIDE QUINTILIEN, une nouvelle théorie s'annonce déjà dans quelques obscurs *Traités* de plain-chant, pour se montrer dans toute sa vigueur dans les œuvres de l'éminent RAMOS DE PAREJA, de GONZALO MARTÍNEZ DE BISCARGUI et de FRANCISCO DE MONTANOS.

Nous croyons convenable pourtant de faire remarquer que la tradition d'écrire des *Traités* de musique en langue vulgaire, ce qui ne pouvait qu'influer très favorablement pour la divulgation de l'art, était fort ancienne. Le fait est d'autant plus saillant qu'il n'existe pas, à notre connaissance, d'exemples analogues dans les autres pays. Presque tous les *Traités* redigés pendant le moyen âge et le début de la renaissance furent écrits en latin, la langue savante de l'époque. Les ouvrages composés en langue vulgaire étaient condamnés de ce chef à ne sortir d'un cercle fort restreint, et cela nous semble une preuve décisive à l'appui de l'indépendance de l'art espagnol. Les maîtres écrivaient exclusivement pour leurs élèves, sans prétendre s'adresser au monde savant. Ils avaient donc un but purement pratique et immédiat. Nous avons déjà signalé les *Reglas de canto plano...* composées en 1410 par FERNANDO ESTEBAN, sacristain de la Chapelle de Saint Clément à Séville. Nous ne devons pas passer sous silence un autre *Traité de chant*, manuscrit[2] et anonyme, conservé à la Bibliothèque de l'Escurial (iij-C. 23), et redigé aussi en langue vulgaire à Séville en 1480, ouvrage qui donne une grande place aux considérations historiques ou philosophiques. Dans son premier chapitre, l'auteur nous parle des *inventeurs de la musique à partir du déluge...* et invoque l'autorité de PYTHAGORE, BOÈCE, GUIDO ARETINO, DE MURIS, GOSCALDO (GOSCHALD), PH. DE VITRY, MACROBE, SAINT GRÉGOIRE et SAINT AMBROISE. D'après son opinion il est impossible de composer plus habilement que les musiciens néerlandais, parmi lesquels il cite DUFAY, OKEGHEM, BINCHOIS, BUSNOY et MARTIN. En général l'auteur emploi sa langue natale pour ses réflexions personnelles et ne confie au latin que les citations des théoriciens. Tout le chapitre *Quid sit musicus* est inspiré directement des doctrines du *moine d'Arezzo*. Citons encore un *Art tonal* manuscrit, daté de 1492[3] et conservé à la Bibl. de Tolède (3ª, 2, 4), un autre manuscrit du XVe siècle, mi-latin, mi-limousin, intitulé : *Sequitur ars musice q. apellatur liberalis*, propriété de D. ROQUE CHABÁS, de Valence, et enfin le *Tratado de Canto de organo* (du XVIe siècle) conservé à la Bibl. Nat. de Paris et tout dernièrement publié par M. HENRI COLLET[4]. Tous ces ouvrages révèlent une grande hardiesse dans les idées et la plus complète indépendance.

Mais c'est surtout à l'illustre BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA que revient la gloire d'avoir été l'initiateur de ce grand mouvement progressiste, car tant à Salamanque qu'à Bologne, le savant andalou avait proclamé, avant 1482, la théorie du *tempérament* soutenue et développée dans son livre fameux *De Musica tractatus* (Bologne, 1482). Le principe dont il proposait l'adoption n'était à vrai dire que celui du système de PTOLOMÉE, c'est-à-dire l'introduction de quelques altérations dans la proportion des intervalles, grâce à quoi il faisait un pas de géant vers la nouvelle tonalité et la création de la gamme moderne, tout en portant un rude coup aux hexachordes traditionnels. Nous avons signalé la façon originale avec laquelle le musicien espagnol renouvela la doctrine que PTOLOMÉE, d'après PORPHYRE, aurait prise à

1. L'auteur de l'histoire de la maîtrise de Rouen (Rouen. Espérance Cagniard, 1892) témoigne que pendant le XVIe siècle et la première moitié du XVIIe les compositeurs espagnols étaient les plus estimés. Le répertoire de la maîtrise possédait les *Messes* de MORALES et les cinq livres de *motets* de GUERRERO. Le lecteur trouvera d'autres témoignages à l'appui dans le texte.

2. Étudié récemment dans la revue *La Ciudad de Dios*, par le P. LUIS VILLALBA. Vol. LXX, p. 118 et suiv.

3. Voici le titre : *Incipiunt octi toni Artis Musicæ a patre Sanct^{mo}. Gregorio ordinati et compositi qui quodam modo sunt claves Musicæ Artis*. Séville, 1492.

4. Madrid, Libreria Gutenberg de José Ruiz, Ruiz Hermanos, sucesores, 13, Plaza de Santa Ana.

DIDYME D'ALEXANDRIE, le célèbre grammairien du temps de NÉRON. On sait que l'innovation de ce dernier consistait dans l'introduction dans la gamme du ton mineur, afin d'obtenir une tierce véritablement harmonique et consonante. Pour cela il plaçait dans la gamme, après le demi-ton majeur, dans la proportion 16/15, le ton mineur dans celle de 10/9 et enfin le ton majeur, soit 9/8. PTOLOMÉE changea cette succession et, dans le but d'obtenir le plus de tierces non altérées, il situa le ton majeur entre le demi-ton et le ton mineur[1]. Nous ne pouvons nous arrêter à exposer tout au long ce système, il nous suffira de dire que RAMOS DE PAREJA sut le traiter avec la plus grande originalité, supposant comme nécessairement altérées les relations de quarte et de quinte dans les instruments à sons fixes. On connaît le scandale soulevé par cette proposition ainsi que les violentes critiques qu'elle mérita de la part de FRANCHINO GAFFURIO et de NICOLAS BURCI, — ce dernier, auteur d'un véritable libelle *adversus quemdam Hispanum veritatis prævaricatorem* — envers cet Espagnol prévaricateur de la vérité[2]. Il ne fallut pas moins de cent années pour que l'opposition des musiciens néopythagoriciens et aristoxéniens se déclarât vaincue, et que le principe soutenu par RAMOS DE PAREJA pût fructifier tant dans la théorie que dans la pratique, une fois adopté et développé, d'abord par son élève GIOVANNI SPATARO, qui répondit brillamment aux ridicules et pédantesques attaques de BURCI[3], puis par LODOVICO FOGLIANI (*Musica theorica*, Venise, 1529), et le maître GIOSEFFO ZARLINO (*Istituzioni harmoniche*, Venise, 1558) que pour ce seul fait du *tempérament*, FOSCARINI nomme « *famoso restauratore della musica in tutta Italia*[4] ». Car on ne peut nier que l'influence de la musique espagnole sur l'italienne pendant le début du XVIe siècle fut aussi puissante que décisive. Plus de trente noms d'artistes espagnols se trouvent dans les listes des chapelles et maîtrises de Rome, et parmi eux nous voyons briller ceux de MORALES, de SOTO et de VICTORIA.

L'abondance des œuvres théoriques espagnoles est vraiment extraordinaire pendant cette période; outre les *traités* de DOMINGO MARCOS DURAN, JUAN RODRIGUEZ, ALFONSO DEL CASTILLO, qui peut-être ne fut que le correcteur du *Portus Musicæ* de DIEGO DEL PUERTO et BARTOLOMÉ DE MOLINA, déjà cités, nous devons faire mention de ceux écrits par le BACHELIER ALONSO SPAÑON (*Introduccion muy util é breve de canto llano*. Séville, vers la fin du XVe siècle)[5], GASPAR DE AGUILAR (*Arte de principios de canto llano*, sans lieu, ni date, mais probablement de la même époque. Bibl. Colombine à Séville); FRANCISCO TOVAR *de la villa de Pareja* (*Libro de música pratica*. Barcelone, 1510; Bibl. de Bologne), JOSÉ DE SOTO (*Tratado de canto llano*. Barcelone, 1512. Cité par des bibliographes, mais présentement inconnu); JUAN MARTINEZ, prêtre, maître des enfants de chœur à la Cathédrale de Séville (*Arte de canto llano*. Alcalá, 1532. Il en existe une réédition de Séville, 1560, et trois traductions portugaises, Coïmbra, 1603-1612 et 1625); MATEO DE ARANDA (*Tratado de canto llano y contrapuncto*. Lisbonne, 1533, en espagnol); MELCHOR DE TORRES (*Arte ingeniosa de Música*. Alcalá, 1544, ibid. 1559, les deux à Madrid), et tant d'autres, — comme TARAÇONA, CRISTÓBAL DE REYNA et VILLA FRANCA dont le souvenir nous est conservé par PEDRO DE LOYOLA GUEVARA, prêtre sévillan (*Arte de canto llano*. Séville, 1582. Conserv. de Bruxelles) — dont les œuvres semblent malheureusement disparues.

Entre tous ces didacticiens, le plus original et indépendant fut sans aucun doute GONZALO MARTÍNEZ DE BISCARGUI, chapelain à la Cathédrale de Burgos, véritable innovateur, tant sur la doctrine du *tempérament*, qu'il propagea en Espagne, que sur d'autres points importants de la théorie musicale de son époque. Émule et prosélyte de BARTOLOMÉ RAMOS DE PAREJA, il fit imprimer en 1511 à Burgos son *Arte de canto llano e contrapunto e canto de órgano con proporciones e modos, brevemente compuesta por* GONZALO MARTÍNEZ DE BISCARGUI : *endrezada al muy magnifico é reverendo señor don Fray Pascual, obispo de Burgos, mi señor*[6]. Dans cet important ouvrage, le musicien de Burgos, critiquant les vains spéculateurs qui voulaient à tout prix appliquer les genres diatonique, chromatique et enharmonique des anciens à la musique moderne, soutint, parmi d'autres propositions qui firent scandale, que *tout demi-ton de* MI *à* FA, *soit chromatique, soit diatonique, est majeur et peut être chanté, à différence du demi-ton mineur qui est inchantable*. Cette rude attaque au suranné système des *mutations*, n'était basée sur autre chose que sur le même principe développé par LODOVICO FOGLIANI en s'inspirant du *Diatonique synton* de PTOLOMÉE, qui lui fit mériter les plus grands éloges de la part de JEAN-BAPTISTE DONI, quand il lui attribue la découverte de ce que le *demi-ton* en question n'est pas le *limma*[7], c'est-à-dire moins que la moitié du ton, comme on le croyait alors générale-

1. Nous avons reproduit ce passage d'après l'*Abbé* JUAN ANDRES (*Dell' origine, progressie stato attuale d'ogni letteratura*. (Venise, 1808-1817. Vol. IV.) Le savant jésuite s'inspire pour tout ce qu'il rapporte sur la musique des doctrines de son docte confrère l'éminent Père EXIMENO dont le si remarquable ouvrage : *Dell' origine e delle Regole della Musica*, etc. (Rome, 1774) doit nous occuper dans la suite.

2. Ce rare opuscule se trouve à la Bibliothèque du *Liceo* de Bologne. Voici son titre : NICOLAI BURTIJ *parmensis : musices professoris : ac iuris pontificij studiosissimi : musices opusculum incipit : cum defensione Guidonis aretini : adversus quendam Hispanum veritatis prævaricatorem*. [A la fin.] *Impensis Bñdicti librarij bonoñ. ac suma industria Ugonis de rugerijs... Año dni m. cccc. lxxxvij die ultima aprilis.*

3. La réponse de Spataro se trouve aussi à la Bibliothèque de Bologne. Elle est intitulée : *Ad reverendissimum in Christo Patrem, et D.D.D. Antonium Galeas. de Bentivolis, sedis Apostolicæ Protonotarium, M. Joannis Spatari in Musica humillimi professoris ejusdem præceptoris honesta defensio; in Nicolai Burtii Parmensis opusculum*. [A la fin.] *Impresso de l'alma ed inclita citta di Bologna per me Plato de Benedicti, regnante lo inclito ed illustre Signore S. Johanne de Bentivogli de l'anno* MCCCCLXXXXI *a di* XVI *de Marzo* (in-4°). SPATARO démontre jusqu'à l'évidence que BURCI n'a rien compris à la théorie du tempérament défendue par RAMOS DE PAREJA, son maître.

4. *Della letteratura Veneziana*. (Libr. IV., p. 355.)

5. Presque toutes les œuvres que nous allons énumérer se trouvent dans les riches collections de la Bibliothèque nationale de Madrid. Nous ne ferons donc des indications qu'en cas contraire.

6. Colophon. (Terme de bibliographie qui correspond à l'imprimé.) *Este presente arte de canto llano nuevamente corregida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo* GONZALO MARTINEZ DE BISCARGUI, *Fué impresa en la muy noble e muy leal cibdad de Burgos, por Fadrique Aleman de Basilea, a* III *dias de Abril. Año de nuestro Salvador Jesu ✝ pto de mill y* D *y* XI *años.* » Il en existe deux autres éditions de Saragosse, 1527 et 1549. Un exemplaire de cette dernière se trouve à la Bibliothèque nationale de Paris.

7. *Ludovico Fogliani Modenese... fu il primo a scoprire che il semi-tuono comune* MI-FA *non e altrimente il* LIMMA, *o meno della metà del tuono, come comunemente si credeva, ma un* MAGGIORE SEMI-TUONO *e che non era vero, che si adoprasse in pratica il Diatonico ditonico...., e simili altre cose, ch'egli cavò delle tenebre dell' ignoranza di quel tempo.* — JOH. BAPTISTA DONI... *Opera pleraque nondum edita*. Passeri. Florence, 1773. (T. I, p. 368.)

ment, mais bien un *demi-ton majeur*. Quelque peu de cet honneur nous semble devoir revenir à MARTINEZ BISCARGUI, dont l'ouvrage avait été publié dix-huit années avant la *Musica theorica* (Venise, 1529) du savant musicien de Modène.

Comme RAMOS DE PAREJA à Bologne, MARTINEZ BISCARGUI en Espagne trouva de violents détracteurs. Un chapelain de Tolède, doué d'une solide érudition, mais complètement inféodé aux doctrines traditionnelles, lui répondit par une réplique virulente : *Retractationes de los errores y falsedades que escribió Gonzalo Martinez de Biscargui* (Rétractation des erreurs et des faussetés écrites par G. M. Biscargui, Tolède, 1514). JOANNES DE ESPINOSA, c'était son nom, dépensa en vain sa bile et non content de cette première attaque, perdit son temps à rédiger un *Tractado de principios de música práctica e theórica sin dexar ninguna cosa atrás* (Tolède, 1520), où rempli de la plus pédantesque indignation, sans trouver le moyen de confondre son adversaire, il l'insulte en l'appelant *blasphémateur, barbare, divulgateur d'hérésies et inventeur d'idées diaboliques*. Peine inutile, car l'ouvrage critiqué avec tant de violence avait reçu le meilleur accueil du public lettré; l'année même de sa publication, on en faisait une édition clandestine, et l'année suivante il était réimprimé à Saragosse. Néanmoins l'auteur crut devoir répondre en insérant sa repartie dans la reproduction de son œuvre, faite en 1515. En plus il fit faire un tirage spécial de mille exemplaires de sa réplique, très substantielle et écrite d'un ton modéré, qui répandit sa doctrine par toute l'Espagne. Ainsi il obtint une telle popularité, qu'avant 1550 on fit, outre celles déjà citées, quatre rééditions de son ouvrage (Saragosse, 1517; Burgos, 1528; et Saragosse, 1538 et 1549), preuve convaincante que l'esprit réformateur de RAMOS DE PAREJA et de son vaillant prosélyte, s'était rapidement divulgé parmi les musiciens espagnols, malgré l'intransigeance routinière du parti conservateur et traditionaliste.

Peu à peu les théories acoustiques et mathématiques tombèrent dans le plus profond oubli, grâce surtout au développement de la musique instrumentale. Les nombreux auteurs de *Libros de cifra* (Tablature) pour la *vihuela* et l'orgue préparèrent d'admirable façon l'avènement de la liberté artistique et de la musique profane. Quoique nous nous réservions de revenir sur cet intéressant groupe, nous devons faire, à cette place, une toute spéciale mention du rarissime ouvrage [1] de DIEGO ORTIZ, natif de Tolède, et en 1558 maître de la chapelle du Duc d'Albe, à Naples : *Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la musica de Violones nuevamente puestos en luz.* — [A la fin.] — *En Roma por Valerio Dórico y Luis su hermano á X de Diciembre de 1553.* Ce petit volume, dédié, en date du 10 décembre de ladite année, à DON PEDRO D'URRIES, contient le portrait de l'auteur qui, en 1565, vivait encore comme maître de chapelle de la cour du vice-roi de Naples [2]. L'intérêt tout particulier qu'il présente consiste surtout en ce que sous le nom de *Glosas* (gloses) DIEGO ORTIZ indique tout bonnement les *Variations* sur un thème donné (*clausulas*), forme artistique dont il devine et comprend toute la portée, surtout pour la musique instrumentale. Il se vante, en effet, d'avoir été le premier à enseigner l'art de varier sur les instruments les mélodies simples, et si cette primauté peut lui être contestée en faveur du Vénitien SYLVESTRO GANASSI DEL FONTEGO, on doit reconnaître tout de même, que son ouvrage reste d'une importance capitale dans l'histoire de la musique pure, car il est l'un des premiers qui nous parle avec quelques développements d'une des bases de l'art symphonique.

L'importance de l'ouvrage de DIEGO ORTIZ nous semble capitale, et c'est à ce titre que nous reproduisons en premier lieu (Exemple Ier) un de ses exercices pour le *Violone*, curieux sous le rapport de la technique des instruments à cordes et fort intéressant pour l'étude des origines de la musique instru-



1. L'unique exemplaire connu se trouve à la Bibliothèque de Berlin; celle de Madrid en possède un autre d'une édition italienne : *Il Primo Libro di* DIEGO ORTIZ *tolletano, nel quale si tratta delle Glosse sopra le cadenze et altre sorte di punti in la musica del Violone. nuovamente posta in luce.* Petit in-8° oblong, imprimé à Rome, probablement aussi en 1553, à juger d'après le privilège du pape Jules III.

2. Comme il est dit sur le titre de son : *Musices lib. I. Hymnos, Magnificat, Salve, Motecta. Psalmos, aliaque diversa cantica complectens.* Venise, 1565. Gardano. Gr. in-fol. Contient 68 compositions à 4 et jusqu'à 7 voix. Au *Liceo* de Bologne et à Sainte-Cécile de Rome.



mentale. D'un plus grand intérêt nous semblent encore les divers *faux-bourdons accompagnés* que le maître tolédan donne à la fin de son ouvrage pour démontrer tout le parti qu'un musicien habile peut tirer de l'union des voix avec les instruments. Nous en reproduisons un des plus remarquables (Exemple II). Pendant qu'un orgue (le texte indique un *Cymbalo*) ou un autre instrument à clavier, exécute un *faux-bourdon* à quatre voix, écrit avec beaucoup de pureté et qui se répète de huit en huit mesures, le *Violon* brode, sur ce thème obligé, toute une série d'arabesques et d'ornements, avec la plus grande élégance, de façon







à former un ensemble chaque fois nouveau, car si le chant à quatre voix reste fixe, la partie purement instrumentale se renouvelle à chaque répétition. C'est un exemple — sans doute l'un des premiers — de musique symphonique concertante et sous ce rapport il mérite d'être étudié avec le plus grand soin, de même que tout l'ouvrage de son savant auteur.

Le même ordre d'idées nous porte aussi à faire mention à cette place du *Traité*, non moins rare et important, dû au dominicain madrilène FRAY THOMAS DE SANTA MARIA, compositeur et organiste de valeur, mort en 1580. Dans cet ouvrage intitulé : *Libro llamado Arte de tañer fantasia, assi para tecla como para vihuela y todo instrumento, en que se pudiere tañer à tres y à quatro voces y à más. Por el qual en breve tiempo y con poco trabajo, fácilmente se podria tañer fantasia. El qual por mandado del muy alto Consejo Real fué examinado y aprovado por el eminente musico de su Majestad Antonio de Cabeçon y por Juan de Cabeçon su hermano. Compuesto por el muy reverendo Fr. Thomas de Santa Maria*[1]. (Valladolid, 1565.) Le savant auteur profitant des *Glosas* d'ORTIZ, détermine les règles de l'improvisation à plusieurs parties, avec une grande rectitude et lucidité d'intelligence. Il ne faudrait pourtant pas juger SANTA MARIA comme un vulgaire imitateur ; il existe une certaine affinité entre ses procédés et ceux d'ORTIZ, mais dans leur application et leur mode d'exécution il reste complètement original. Cette œuvre, très importante pour l'étude du contrepoint au XVIe siècle, contient en outre une série de *faux-bourdons* de toute beauté (Exemple III) qui honorent véritablement l'école de



1. Livre nommé Art de jouer Fantaisie (c'est-à-dire d'improviser) soit sur les instruments à touche, soit sur la vihuela et tout autre instrument pouvant être joué à trois, à quatre voix et à plus. Par lequel en peu de temps, et sans grand travail, facilement on parviendra à jouer la Fantaisie. Lequel par ordre du très haut Conseil Royal a été examiné et approuvé par l'éminent musicien de sa Majesté ANTONIO DE CABEZON (l'illustre organiste de PHILIPPE II) et par JUAN DE CABEZON, son frère. Composé par le très révérend Père FR. THOMAS DE SANTA MARIA (in-fol.). Le Colophon dit : « *Impresso en Valladolid, por* FRANCISCO FERNÁNDEZ DE CÓRDOVA. *Impressor de su Magestad.... Acavóse á veynte dias del mes de Mayo de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco.* » Outre celui de la Bibliothèque de Madrid, il en existe d'autres exemplaires à Berlin et au Musée Britannique.


Mediatio
ni ma me a Do mi num Lau da bo Do mi num in
ni ma me a Do mi num Lau da bo Do mi num in
ni ma me a Do mi num Lau da bo Do mi num
ni ma me a Do mi num Lau da bo Do
vi ta me a
vi ta me
in vi ta me
mi num in vi ta me
Finalis
Psallam De o me o quam di
a Psallam De o me o quam
a Psallam De o me o quam
a Psal lam De o di u
u fu e ro
di u fu e ro
di u fu e ro
fu e ro

musique religieuse espagnole. Notons, en passant, que ces compositions, d'un sentiment mystique si intense, sont antérieures à celles de VICTORIA, et presque contemporaines de la *Messe du Pape Marcel*.

Nous devons encore une mention toute spéciale au savant ouvrage du théologien hétérodoxe et remarquable compositeur DON FERNANDO DE LAS INFANTAS, intitulé *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super excelso gregoriano cantu, omnibus musicam profitentibus utilissima. Venetijs, Apud heredem Hieronimi Scotti.* MDLXXIX (A la Bibl. d'Augsbourg) qui nous semble être, pour l'art du contrepoint vocal du XVIe siècle, quelque chose d'analogue à ce que représente le *Clavecin bien tempéré* de J.-S. BACH pour l'art de la fugue. L'importance de cette série d'exercices contrapontiques, tous composés sur un thème obligé — l'intonation grégorienne du psaume *Laudate Dominum omnes gentes* — est aussi fort grande pour l'étude de la grande variation, car INFANTAS, non content de placer son thème soit à l'une ou à l'autre voix, le modifie et le transforme, tant sous l'aspect rythmique que sous l'aspect des valeurs proportionnelles et de la prolation, des plus diverses façons. Il y utilise depuis deux jusqu'à huit voix et fait montre du plus profond savoir technique en employant avec une rare élégance toute sorte d'artifices scholastiques : *canon ad brevem, ad minimam, per motum contrarium, servatis gradibus, in diapente, in unisono*, etc., etc. Le dernier de ces exercices constitue un véritable tour de force. L'auteur confie le thème à une voix qui soutient chacune des notes dont il est composé pendant qu'une autre des voix exécute sur chacune de ces longues tenues le thème complet. Six autres voix se meuvent avec la plus grande aisance autour de cet artifice compliqué. Malgré la grande valeur de cet illustre musicien, dont nous reparlerons dans la suite, il nous faut reconnaître en lui l'un des initiateurs de la décadence du grand art de la polyphonie vocale [1].

Mais le théoricien qui nous semble résumer le mieux la pensée des musiciens pratiques espagnols de cette glorieuse période, nous paraît être sans contredit le moine franciscain andalou FRAY JUAN BERMUDO, natif d'Ecija, dont la *Declaración* [2] *de Instrumentos* (Osuna, 1549, et sous sa forme définitive en 1555) est une œuvre capitale [3]. Cet illustre savant, auteur aussi du petit traité, devenu d'une rareté excessive, nommé du bizarre titre : *Arte triphuria* (Osuna, 1550) et écrit dans le but de mettre à la portée des religieuses clarisses du couvent de Montilla, les abstruses théories musicales de l'époque, n'est pas seulement le plus méthodique, le plus complet et le plus clair de tous les écrivains didactiques en langue vulgaire, mais faisant preuve de la plus merveilleuse clairvoyance, il seconde de son mieux, dans la sphère de l'art, les généreuses tentatives des réformateurs scientifiques de son temps. Il prétend *ôter à la musique toute la sophistiquerie inutile* comme il a déjà été fait pour la Logique, la Physique et la Théologie... « et pour cela — ajoute-t-il — j'ai voulu reproduire dans mes livres (l'auteur en annonçait sept, mais n'en publia que cinq), traduit dans notre langue, tout ce que j'ai vu écrit sur la musique, me proposant que tous ceux qui ne seraient point en mesure de comprendre les auteurs latins et grecs, puissent les lire en langue vulgaire ». Dans la partie de sa vaste compilation, véritable encyclopédie de connaissances théoriques et pratiques, consacrée aux instruments de musique, espèce de primitif *traité d'instrumentation*, l'auteur classifie les engins sonores d'une façon qui, bien que ne laissant pas d'être attaquable, reste tout de même fort curieuse. « Il y a trois sortes d'instruments dans la musique — écrit-il : — les premiers sont appelés *naturels*; ce sont les hommes, dont le *chant* peut être nommé *harmonie naturelle*; les seconds sont *artificiels* et se jouent par le toucher, tels la harpe, la *vihuela* et leurs similaires; la musique qu'ils produisent doit être nommée *artificielle* ou *rythmique*; enfin la troisième espèce d'instruments est la *pneumatique*, et à elle appartiennent les flûtes, les doulçaines et les orgues. »

Tout ce fécond mouvement devait aboutir à un chef-d'œuvre qui condense et résume toute la science musicale espagnole du XVIe siècle. Pour que sa portée fût universelle, il fut écrit en latin, la langue des savants, dans un style d'une rare élégance et dans le plus pur goût classique. Son auteur, prodige de clairvoyance intérieure, était devenu aveugle encore en nourrice : il naquit à Burgos et s'appelait FRANCISCO DE SALINAS. Comme premier maître de latin il eut une jeune fille qui désirait devenir religieuse et à laquelle il donnait en échange des leçons d'orgue. Plus tard à l'Université de Salamanque il étudia le grec et la philosophie, puis, protégé du Cardinal de Compostelle, D. PEDRO SARMIENTO, il visita Rome, où il vécut de longues années et où peut-être il avait des parents [4]. A la Bibliothèque vaticane il se fit lire divers traités de musique d'auteurs grecs, encore inconnus, PTOLOMÉE, ARISTOXÈNE, NICOMAQUE, BACCHIUS LE VIEUX, ARISTIDE QUINTILIEN, et sut si bien profiter de leurs doctrines que les Italiens le déclarèrent à l'unanimité *nemine secundus* dans la théorie et dans la pratique de l'art. Après vingt années d'études, pauvre, ayant perdu ses trois frères dans les guerres d'Italie, il retourna en Espagne, où il obtint à l'Université de Salamanque la chaire de musique fondée par ALPHONSE LE SAVANT. Le grand poète FRAY LUIS DE LEÓN l'a loué comme exécutant sur l'orgue dans une ode célèbre, et le chroniqueur AMBROSIO DE MORALES n'hésite pas à dire qu'après l'avoir entendu jouer « il peut croire à tout ce que PYTHAGORE écrit avoir fait avec la musique, et à tout ce que que SAINT AUGUSTIN dit pouvoir obtenir par son moyen [5] ».

Tous les fruits d'une vie entière consacrée au travail sont réunis dans ses célèbres *De Musica libri*

1. Nous avons publié une monographie sur DON FERNANDO DE LAS INFANTAS dans la *Revista Musical de Bilbao*, Junio 1910 (Núm. 6 y núm. sig.), et nous préparons l'édition d'une selection des *Plura modulationum genera*.

2. *Declaración* veut dire exposition, explication, éclaircissement.

3. Il en existe deux éditions, toutes deux d'Osuna, et faites par JUAN DE LEON : la première est dédiée au roi JEAN III DE PORTUGAL et contient une épître de BERNARDO DE FIGUEROA, maître de chapelle de la cathédrale de Grenade; la seconde, plus développée, porte une dédicace au COMTE DE MIRANDA, et fut approuvée par CRISTOBAL DE MORALES; elle devait comprendre sept livres d'après le titre, mais on n'en publia que cinq, dans un même volume. Le rarissime *Arte Tripharia* fut aussi imprimé à Osuna, par JUAN DE LEON.

4. Nous ferons observer que pendant le pontificat de LÉON X (1513-1521) il se trouvait à la chapelle papale six musiciens espagnols : JUAN ESCRIBANO, JUAN PALMAREZ, PEDRO PEREZ, BLAS NUÑEZ, ANTONIO DE RIBERA et BERNARDO SALINAS.

5. Voir le livre XV, chapitre XXV de sa *Crónica*. Tout le passage serait à citer.

septem, Salamanque, 1577 [1], aussi importants pour l'humaniste que pour le musicien. SALINAS commence par dire, dans sa Préface, que la musique *ex ipso rationis æternæ fonte procedit* [2], assertion qu'il démontre et prouve par des arguments irréfutables et mathématiques. Il traite donc l'art comme une science rationnelle et exacte. Nous ne pouvons point nous étendre à faire une analyse détaillée de cet important travail, mais il est indispensable de signaler quelques-unes des principales théories qui y sont développées. Après avoir exposé l'ancienne division de la musique en *mondaine*, *humaine* et *instrumentale*, il la corrige avec un à-propos qui découvre le plus grand sens esthétique, et en propose une nouvelle : « *Quæ etiam sit trimembris, ut alia Musica sit quæ sensum tantum movet, alia quæ intellectum tantum, alia quæ sensum et intellectum simul. Quæ sensum tantum movet, solo auditu percipitur, neque ab intellectu consideratur, cujusmod sunt cantum avium quæ audiuntur quidem cum voluptate sed quoniam a nullo mentis sensus proficiscuntur, non harmonica ratione constat per quam ab intellectu valeant considerari. Unde nullas consonantias aut dissonantias efficiunt, verum innata quadam vocum suavitate delectant..... Veruntamen hæc Musica irrationalis est, ut sensus ipse, quoniam solum ab irrationalibus animantibus conficitur, nec proprie Musica dici potest..... Quæ intellectum tantum movet intelligi quidem potest, audiri vero non potest : sub qua duæ antiquorum Mundana et Humana comprehenduntur, cujus Harmonia non aurium voluptate, sed intellectum consideratione percipitur..... Quæ sensum simul et intellectum movet, est inter has medias quia sensu aurium percipitur, et ab intellecto etiam consideratur. Et hæc quam antiqui instrumentalem dixerunt..... Non solum propter naturalem vocum aut sonorum suavitatem, sed propter consonantias et reliqua intervalla, quæ juxta numerorum harmonicorum rationes disposita sunt, delectat ac docet..... Et sola ea Musica, quæ homines utuntur, harmonica constat ratione* [3]. » (Lib. I, cap. I, fol. 1-2.) Tout ce remarquable passage qui aurait dû être cité *in extenso* aboutit à poser ce problème : Si le jugement de la beauté musicale appartient aux sens ou à la raison. SALINAS le résout par une formule analogue à celle de KANT [4] et de l'école écossaise : « *Sunt autem in Harmonica judices sensus et ratio sed non eodem modo. Est autem sensus proprium, per se quod vero proximum est invenire, et a ratione integritatem accipere ; rationis autem contra a sensu quod vero proximum est accipere, et per se ipsa integritatem invenire..... Aurium namque judicium necessarium est, quia prius est tempore, ac nisi illud præcedat, ratio munere suo fungi non potest : imperfectum vero quia nisi a ratione adjuvetur, mancum omnino et debile reperitur..... Cum ergo auditus circa* SONOS *versetur, ratio vere maxime vim suam ostendat in* NUMERIS [5]. » (Lib. I, cap. III, fol. 4.)

Une fois admis que l'objet de la musique spéculative est le *nombre sonore*, SALINAS, suivant les traditions de BOÈCE, analyse les proportions musicales dans le sens géométrique, ce à quoi il consacre les quatre premiers livres de son ouvrage. Les trois derniers traitent du *Rythme*, dans lequel il définit deux genres : « *alterum in motu solo citra ullum sonum, alterum in sono positum* [6] ». Le plus parfait est le rythme musical, car « *nullius est idiomatis, quare et in verbis et citra verba et cum metro et seorsum a metro reperiri potest, et in omnibus linguis idem est* [7] »..... (Lib. V, cap. I, fol. 236-237.) Le jugement du rythme appartient aussi aux sens et à la raison. « *Judicant enim aures nostræ quid sit in modulatione contractum nimis, quid redundans, quid asperum, quid leve, quid durius, quid mollius..... Rationis etiam judicio maxime opus est, ut pulcherrimis valeamus gaudere melodiis ac Rythmis, communi quodam sensu, qui omnibus innatus est, musicæ, ut pueri ac servi faciunt et bruta quædam gaudere dicuntur, sed uti ratione et arte de iis; quæ sunt artis, prava ac recta dijudicare possimus* [8]. (*Ibid.*, cap. III, fol. 240.) Il est inutile d'insister sur la haute valeur de ces fragments, où ce qui correspond à l'élément sensuel et à l'élément intellectuel, dans la compréhension de la beauté musicale, est exposé avec une maîtrise absolue.

---

1. Voici le titre exact de cette œuvre : *Francisci Salinæ Burgensis Abbatis Sanctis Pancratii de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi Musicæ Professoris, de Musica libri septem, in quibus eius doctrinæ veritas tam quæ ad Harmoniam quam quæ ad Rhytmum pertinet, juxta sensus et rationis iudicium ostenditur et demonstratur. Cum duplici Indice Capitum et Rerum.... Salmanticæ. Excudebat Mathius Gastius* MDLXXVII. In-fol. A Paris, bibliothèque du Conservatoire, il existe une réédition, aussi de Salamanque, de 1592.

2. Procède de la source même de l'éternelle raison, etc.

3. « Aussi composée de trois membres : la musique qui se dirige uniquement aux sens, celle qui se dirige seulement à l'intelligence, et la musique qui se dirige en même temps aux sens et à l'intelligence. La Musique qui agit seulement sur les sens, est uniquement perçue par l'ouïe, sans être considérée par l'entendement ; comme, par exemple, le chant des oiseaux que chacun écoute avec plaisir, mais qui, comme il ne provient pas d'aucun sens mental, n'a aucune raison harmonique capable d'être appréciée par l'intelligence et ne fait ni des consonances ni des dissonances. Il nous réjouit surtout par une certaine suavité innée des voix. Cette Musique est irrationnelle, comme le sens même d'où elle provient et auquel elle se dirige, et ne peut être proprement appelée musique.... La Musique qui s'adresse seulement à l'entendement, peut être comprise, mais non entendue. Nous réduisons à elle la Musique que les anciens nommaient *Mondaine* et *Humaine*, dont l'harmonie n'est point perçue par la délectation de l'ouïe, mais par la considération de l'intelligence.... La Musique qui agit simultanément sur les sens et l'intellect est celle que les anciens nommèrent *instrumentale*. Elle nous réjouit et nous enseigne, non seulement par la suavité naturelle des voix et des sons, mais aussi par les consonances et les autres intervalles, qui y sont disposés d'après les raisons des nombres harmoniques. Seulement cette musique, que les hommes emploient, possède une raison harmonique. »

4. Confronter avec ce passage : « *La capacité de recevoir des représentations par la manière dont les objets nous affectent s'appelle sensibilité. C'est au moyen de la sensibilité que les objets nous sont donnés ; elle seule nous fournit des intuitions ; mais c'est par l'entendement qu'ils sont conçus, et c'est de là que nous viennent les concepts.* » C'est le § I de l'esthétique transcendantale qui forme une des divisions de la *Critique de la raison pure* de KANT.

5. « L'harmonie est jugée par les sens et la raison, mais non d'égale manière. Il appartient aux sens de trouver par eux-mêmes le vraisemblable et de recevoir son intégrité de la raison ; et c'est à la raison de recevoir des sens ce qui est proche à la vérité et de trouver par elle-même l'intégrité..... Le jugement de l'ouïe est nécessaire, car il est le premier dans le temps, et parce que sans lui la raison ne pourrait pas remplir son rôle. Mais ce jugement sera faux, gauche et faible s'il n'est contrôlé par la raison.... L'ouïe a comme objet propre *les sons*, tandis que la raison prouve sa force dans *le nombre*. »

6. « Un dans le seul *mouvement* sans le son ; l'autre dans le son lui-même. »

7. « Parce qu'il n'appartient à aucun idiome, et peut exister avec la parole et sans la parole, avec ou sans la mesure (le pied poétique), et se trouve dans toutes les langues. »

8. « Notre ouïe peut juger ce qui se trouve dans le rythme de redondant, d'âpre, de léger, de dur, de mou.... Mais le jugement de la raison est nécessaire pour que nous puissions comprendre la beauté des mélodies et des rythmes, non pas avec ce sens commun, inné, de la musique, que possède tout le monde, grâce auquel peuvent jouir d'elle (de la musique) les enfants, les serviteurs et même les animaux, — à ce qu'on dit, — mais avec l'art qui nous apprend à distinguer le bon et le mauvais, le laid et le beau. »

Sans nous étendre plus sur les théories prosodiques de SALINAS, et ses spéculations ingénieuses, quoique peu fortunées, pour assimiler la métrique castillane à la latine, nous devons faire remarquer que les deux dernières parties de cet important ouvrage présentent le plus vif intérêt au point de vue du *folk-lore*, car l'auteur comprend tout le rôle artistique dévolu à la chanson populaire, non seulement sous l'aspect mélodique, mais aussi en ce qui concerne le rythme. Les nombreux exemples qu'il reproduit forment un trésor inépuisable pour l'étude de la musique profane du XVIe siècle. On peut remarquer tout de suite l'extraordinaire force expressive de ces mélodies ainsi que leur intime union avec le texte. Quelques-unes sont d'un sentiment tout intérieur et intime (Exemple IV),







traduisant simplement un état d'âme comme les *lieders* modernes, car, nous tenons à le faire observer, ce caractère éminemment expressif nous semble être le trait saillant, distinctif et typique de la musique espagnole, tant religieuse que profane, de toute cette brillante période.

L'attention spéciale que les musiciens espagnols prêtaient à cette question transcendante, qui devait tellement préoccuper l'illustre VINCENZO GALILEI, se trouve confirmée dans le *Tratado de compostura* (composition) inséré par l'organiste de Valladolid, FRANCISCO DE MONTANOS, dans son populaire *Arte de Música, theórica y práctica* (Valladolid, 1592 [1]). En cette œuvre qui traite successivement le plain-chant, le chant d'orgue ou figuré, le contrepoint, la composition, les proportions et des questions générales, à l'endroit ci-dessus indiqué, on peut voir une déclaration explicite du principe de l'expression philosophique dans les compositions musicales et de la nécessaire conformité entre le texte et la mélodie. Après avoir énuméré les qualités techniques qui embellissent un morceau, l'auteur ajoute : « *Mais le plus essentiel est de savoir faire ce que le texte demande, et être joyeux ou triste, grave ou frivole, lointain ou proche, humble ou élevé, de façon à obtenir l'effet exigé par le sens poétique, afin d'émouvoir l'esprit des auditeurs* [2]. » Le *Traité* de MONTANOS obtint une très grande vogue; on en connaît une dizaine d'éditions et probablement il doit en exister d'autres, car il fut très répandu jusqu'à bien avant dans le XVIIIe siècle. Nous ne connaissons pas d'œuvre musicale de ce savant théoricien, mais comme preuve de son savoir faire nous reproduisons (Exemple V) un *Canon à quatre voix* de sa composition, cité comme modèle



1. Cette édition, la plus ancienne connue, faite par DIEGO FERNANDEZ DE CÓRDOBA, porte la date 1592. Néanmoins l'imprimatur et le privilège sont datés de 1587.

2. Voici le texte original de cet intéressant passage : « *Para ser buena compostura, ha de tener las partes siguientes : buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien passos sabrosos. Y la parte mas essencial hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave ó ligera, lexos ó cerca, humilde ó levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende para levantar á consideración los ánimos de los oyentes.* » Ce traité jouit d'une grande réputation et fut l'un des plus étudiés par les maîtres espagnols. Sa dernière édition connue date de 1756, à Madrid.

par CERONE dans son formidable et indigeste *Melopeo* (Naples, 1613), ouvrage qui, avec celui de MONTANOS, s'est partagé l'hégémonie de la science musicale en Espagne, pendant toute la longue période qui précède l'apparition du savant EXIMENO.

La résolution de ce *Canon* ne présente aucune difficulté. Il porte comme clef les paroles *In Diapente unusquisque cum proximo suo*, ce qui veut dire que chaque voix doit entrer à la quinte supérieure, par son ordre d'acuité, d'abord la basse, puis le ténor et ainsi de suite, après une pause de trois mesures. CERONE fait observer qu'un *Canon* analogue se trouve dans le dernier *Agnus Dei* (à 7 voix) de la *Messe sine nomine* de PALESTRINA [1].

Les travaux de pure érudition musicale ne manquèrent pas non plus pendant cette époque. Plusieurs bibliographes nous ont conservé le souvenir d'une dissertation: *De ratione Musicæ et instrumentorum usu apud veteres Hebræos*, manuscrit longtemps conservé à la Bibliothèque universitaire de Salamanque, rédigé par un moine de l'ordre de Citeaux, né aux Asturies, au début du XVIe siècle, et qui occupa plus tard la chaire d'interprétation des Saintes Écritures à la fameuse Université d'Alcala, FRAY CIPRIANO DE LA HUERGA. Nous croyons devoir faire aussi mention d'une œuvre bizarre, ayant trait au caractère mystérieux et au pouvoir occulte de la musique, dont la croyance fut si répandue pendant tout le moyen âge. Il s'agit du traité *De Musica Magica*, curieuse et étrange spéculation publiée par le savant jésuite P. MARTIN DEL RIO, dans le livre premier de ses *Disquisitionum magicarum libri sex* (Louvain, 1599). ANDRÉ DUCHESNE en a fait une traduction française en abrégé (Paris, 1611) et il peut être intéressant de confronter les observations du docte espagnol avec celles d'HIPPOLYTE LUCAS et surtout du COLONEL DE ROCHAS, à propos des effets musicaux sur l'hypnose.

II. — La Musique religieuse.

Une telle abondance de théoriciens et d'écrivains sur la musique suppose une grande efflorescence d'artistes. Nous avons déjà signalé combien les Espagnols, compositeurs ou chanteurs, étaient universellement appréciés. Aux Chapelles pontificales (*Capella Giulia*, *Capella Sixtina*, etc.) nous en trouvons plusieurs. Sous LÉON X c'est d'abord FRANCISCO PEÑALOSA, dont le *Cancionero de Palacio*, publié par BARBIERI et tant de fois cité, contient dix compositions (*Villancicos*, *Canciones* et une *Ensalada* à six voix) [2]. Il existe aussi de lui des *Motets* [3], qui révèlent son grand talent pour les combinaisons, sans amoindrir toute la délicatesse et la grâce de son sentiment artistique. On le dit maître de la chapelle de FERDINAND LE CATHOLIQUE et il mourut probablement vers 1535. Avec JUAN DEL ENCINA, dont nous avons parlé auparavant, il occupe une des premières places parmi les grands artistes du début du XVIe siècle. A côté d'eux nous devons rappeler le nom d'ANTONIO DE RIBERA, l'un des réformateurs du *Misterio de Elche*. Les archives pontificales contiennent aussi des documents relatifs à d'autres artistes illustres; citons en passant JUAN DE YLLANAS, surnommé, peut-être en raison de son origine, *Aragonia* (il fut chanteur de la chapelle papale de 1492 à 1509; — le manuscrit 96 de la Chapelle Sixtine renferme une *Messe* à 4 voix *sine nomine*, désignée sous le nom HILLANAS, qui vraisemblablement doit lui être attribuée); JUAN ESCRIBANO (de 1507 à 1539, où il prit sa retraite; il mourut à Rome en 1558), auteur de deux chansons à 4 voix insérées dans les rarissimes *Canzoni nove* d'ANDREA ANTIQUO DI MONTONA (Rome, 1510. A la Bibl. de Bâle); BARTHOLOMÉ DE ESCOBEDO, *clericus zamorensis*, qui après avoir été chanteur à la Cathédrale de Salamanque, entrait le 23 août 1536 à la Chapelle Sixtine, où il fut le collègue de l'insigne CRISTOBAL DE MORALES. ESCOBEDO jouit d'une grande réputation; sa profonde science, unanimement reconnue, le fit choisir comme l'un des juges dans la mémorable dispute à propos des genres musicaux (diatonique, chromatique et enharmonique), survenue entre NICOLAS VICENTINO et VICENZO LUSITANO, qui reçut les deux écus d'or destinés au vainqueur. Les compositions, peu nombreuses, qui ont subsisté de cet artiste, permettent de juger des grandes qualités qu'il possédait, car son savoir ne peut être mis en doute. Signalons sa belle *Messe à 6 voix*, *Philipus Rex Hispaniæ*, écrite pour l'avènement au trône du fils de CHARLES V en 1556 (Cod. 39 de la Chap. Sixtine) et le superbe Motet: *Exsurge, quare obdormis* (4 voix), contenu dans le recueil *Musica 4 vocum (vulgo Motecta)* de NICOLAS GOMBERT (Venise, 1541. SCOTTUS. A la Bibl. de Munich). ESCOBEDO abandonna la Ville éternelle en 1554 et vint s'établir à Ségovie, d'où peut-être il était originaire et où il avait obtenu une prébende. On ignore l'époque de sa mort et on le croit, non sans fondement, comme l'un des premiers maîtres de VICTORIA, ce qui serait, sans discussion possible, son meilleur titre à la gloire.

Nous ne pouvons prétendre à faire l'énumération de tous les artistes remarquables produits par l'Espagne, les limites accordées à cette étude ne nous le permettraient pas. Néanmoins nous ne pouvons oublier, pendant que nous sommes encore en Italie, MORTERA, JUAN DE SANTOS, ORTIZ, dont le manuscrit no 24 de la Sixtine, écrit en 1545, contient trois *Motets* à six voix, et qui pourrait bien être aussi l'auteur du si remarquable *Trattado de glosas* dont nous avons déjà parlé; JUAN SANCHEZ, chanteur à la Chapelle du Vatican de 1529 à 1572; GABRIEL GALVEZ, membre de la Maîtrise de Sainte-Marie-Majeure, auteur, entre autres œuvres célèbres, d'un *Emendemus in melius* qui fournit à PALESTRINA le *cantus firmus* de sa *Messe* à 4 voix ainsi nommée [4]; et enfin le protonotaire apostolique JUAN DE TAPIA. Il n'était pas musicien, à vrai dire, mais il a plein droit à occuper ici sa place, car, en 1537, au moyen d'aumônes et de souscriptions qu'il recueillait lui-même, en quêtant de porte en porte, il fondait à Naples le *Conservatorio della madona di Loreto*, école devenue le modèle de toutes celles du même genre établies dans la suite, dans ladite ville, à Venise et ailleurs.

1. Voir: *El Melopeo* (Naples, 1613), pp. 1080, 1081.

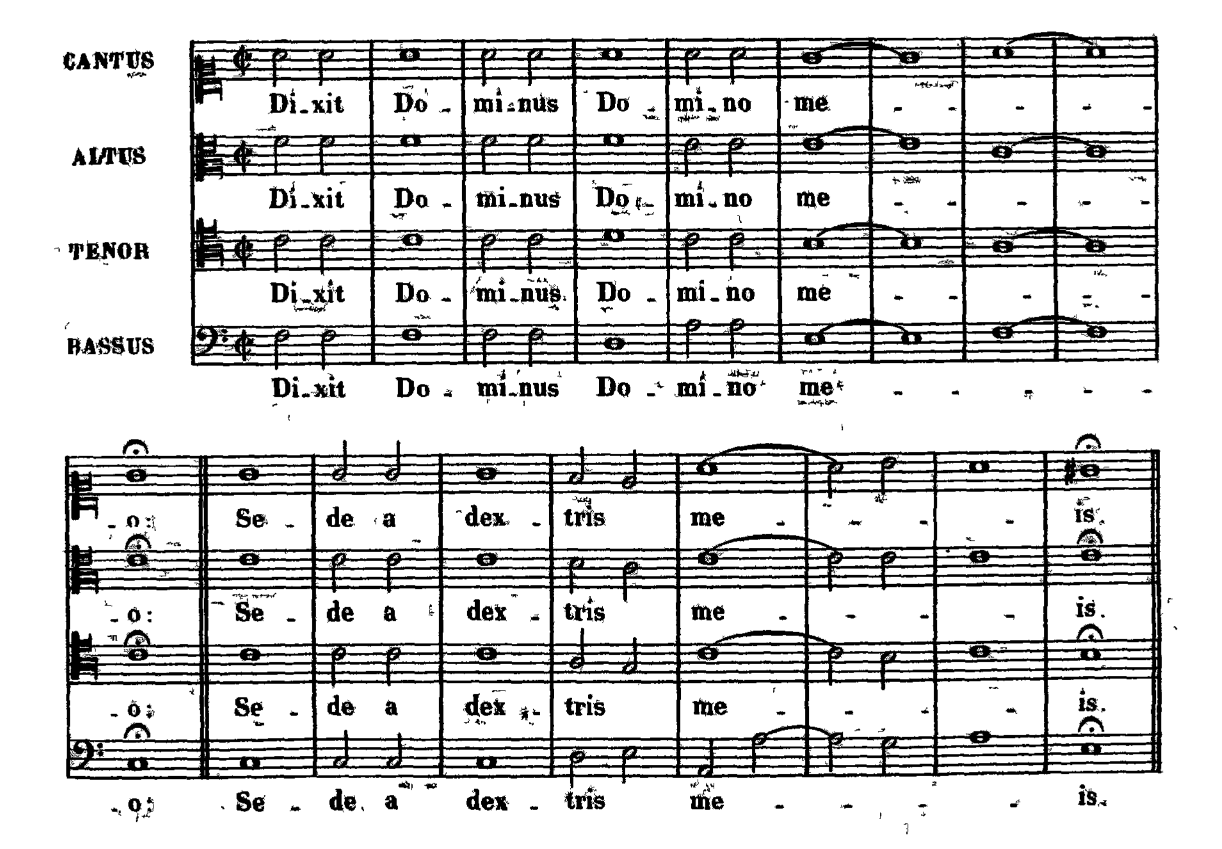
2. Il est fort difficile de bien établir les différences existantes entre les divers genres de chansons, car souvent les dénominations des compositeurs sont capricieuses ou arbitraires. La *Canción* (chanson) est plutôt aristocratique et se rapproche du madrigal, tandis que le *Villancico* s'inspire du goût populaire. La *Ensalada* est un mélange d'éléments divers, et presque toujours humoristique.

3. Les archives de la cathédrale de Tolède en conservent 10. ESLAVA en a reproduit six dans le volume I de la 2e série de sa *Lira sacra hispana* (Madrid, Martin Salazar).

4. Elle se trouve dans le *Liber septimus — Opera posthuma —* des *Messes* du célèbre compositeur de l'école romaine, publié après sa mort, par son fils HYGIN, à Rome, en 1594. (Au British Museum, à Londres.)

Acaen et Vacqueras, contre l'opinion générale, n'étaient point espagnols. Le premier n'est autre que le chanteur Arnoldus A Caen (de Caen), d'après le dire d'Ambros (*Geschichte der Musik*, t. III, p. 261) et le second, Bertrandus Vacqueras, surnommé de Brassia, chanteur à la Chapelle pontificale de 1492 à 1509, semble être probablement provençal.

Dans les nombreuses églises et monastères de la Péninsule il se trouvait pendant le même temps bien des musiciens qu'il serait tout à fait injuste d'oublier. Comme par exemple Juan Durán, qui remplissait les fonctions de maître de chapelle à la Basilique de Compostelle, en 1525, et qui fit preuve d'un style sévère et châtié, digne d'attention par sa plénitude et sa puissance. Bernardino de Ribera, que nous trouvons à la maîtrise de Tolède pendant la seule année de 1563, possédait tous les secrets du métier; visant surtout à mettre en relief le sens du texte qu'il traitait musicalement, il a parfois d'heureuses audaces, surtout en ce qui concerne la modulation, de laquelle bientôt devait dépendre en partie l'avenir de la musique. Les deux frères Cevallos furent aussi des artistes de haute valeur : Francisco succédait à Vazquez (maître de grand mérite dont nous parlerons tout à l'heure), en 1535, à la maîtrise de Burgos; Rodrigo dirigea celle de Cordoue. Eslava, dans sa *Lira sacra hispana*, a publié trois *Motets* à quatre voix du premier, parmi lesquels celui pour l'Office du Mercredi des Cendres : *Inter vestibulum*, est digne des plus illustres maîtres par sa grandeur majestueuse. Sa *Messa sur le troisième ton*, conservée à la Basilique *del Pilar* de Saragosse, jouit encore d'une grande et méritée réputation. La renommée de Cevallos fut très répandue et persista de longues années, car l'illustre écrivain et compositeur Vicente Espinel, dans son poème *La casa de la Memoria* (Voir *Diversas Rimas de* Vicente Espinel... *Madrid*, Luis Sanchez, MDXCI), le place à côté de Guerrero et de Juan Navarro, parmi les plus remarquables compositeurs espagnols, et le surnomme *le grand*. Ses œuvres se répandirent dans presque toutes les églises de la péninsule et nous reproduisons un de ses *faux-bourdons* (Exemple VI) — vraiment superbe dans sa simplicité majestueuse — conservé dans un livre de



chœur de la Cathédrale de Malaga. Les deux frères composèrent de nombreux *Villancicos*, de même que Rodrigo Ordoñez, Francisco Navarro, Villaroz, Chacon et tant d'autres qu'il serait prolixe d'énumérer. C'est dans ces œuvres d'un style plus tempéré, inspirées presque toujours du goût populaire, et écrites généralement pour la fête de Noël, que les compositeurs pouvaient le mieux traduire les sentiments naïfs du peuple, et la tendance nationale vers l'expression forte et colorée.

Citons encore, Pedro Ordoñez, *Palentinensis Diocesis*, chanteur à Saint-Pierre du Vatican, qui le 29 juillet 1539 entrait à la Sixtine; et, plus tard, accompagnait Paul III au Concile de Trente : il mourut en 1550; Don José Bernal, qui fut longtemps au service de l'empereur Charles V, et dont on peut trouver plusieurs belles œuvres à la Bibl. de l'Escurial; un autre Bernal (A... Antonio?) est auteur du charmant *romance* : *A las armas moriscote*, transcrit pour la *vihuela* dans le livre de Miguel de Fuenllana (*Orphenica Lyra*, 1554); le célèbre Pedro Bermejo, maître de chapelle à Salamanque, et enfin le non moins réputé Don Pedro Fernandez de Castilleja, qui, en 1514, prenait pos-

session de la maîtrise à l'église métropolitaine de Séville, poste qu'il occupait jusqu'en l'année 1549, où, mis à la retraite, il était remplacé par FRANCISCO GUERRERO, son ancien élève. La mort le surprit à un âge avancé, en 1574. Sa renommée fut considérable et légitime. Les quelques œuvres qui nous sont parvenues de lui, permettent d'apprécier toute la pureté de son style[1]; mais son meilleur titre de gloire sera toujours d'avoir dirigé l'éducation pratique de MORALES et de GUERRERO. Ce dernier pouvait avec justice l'appeler, dans le Prologue de son *Viaje de Hierusalem* (Séville, 1596), *le maître des maîtres d'Espagne.*

III. — L'école andalouse. (Morales et Guerrero.)

En effet CRISTOBAL DE MORALES et FRANCISCO GUERRERO forment, avec TOMÁS LUIS DE VICTORIA, une glorieuse triade, et sont les plus pures gloires, absolument indiscutables, de la musique religieuse espagnole. L'ensemble de leurs vies respectives embrasse tout le XVI[e] siècle, l'âge d'or de l'art national. Le premier naquit à Séville le 2 juin 1512, et nous savons déjà qui fut son maître. Très jeune encore, le 1[er] septembre 1535, il entrait à Rome à la Chapelle pontificale. Son séjour de presque dix années à la Ville éternelle, sous le règne de l'illustre PAUL III, doit être jugé comme la plus brillante période de sa courte existence. Dans ce grandiose milieu, où les splendeurs du pontificat de LÉON X n'étaient pas encore oubliées, le jeune compositeur espagnol réussit bien vite à se faire une place saillante. En 1538 il est chargé d'écrire une œuvre de circonstance (Exemple VII et Fac-sim. I[er]) pour célébrer la trêve conclue à Nice, entre CHARLES V et FRANÇOIS I[er], cédant aux pressantes instances du pape FARNÈSE. Il réussit à merveille dans une espèce de *cantate* ou

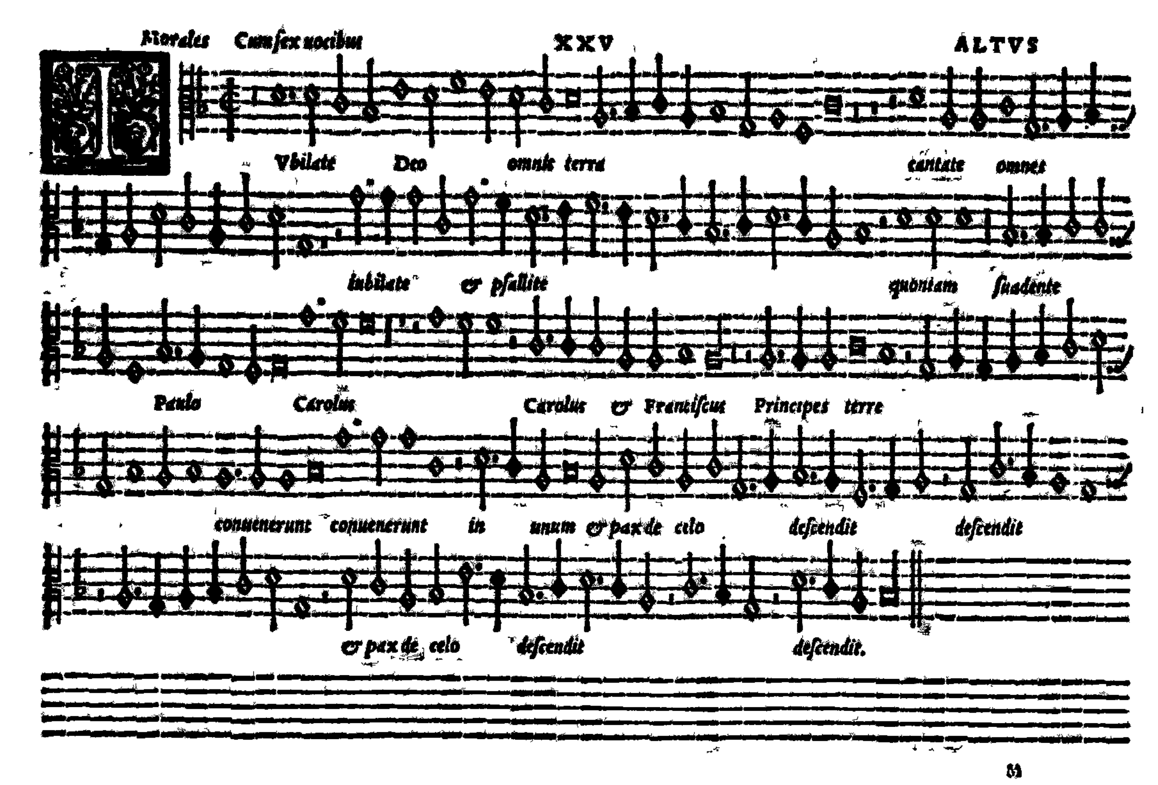


1. Dans la *Lira sacra Hispana*, ESLAVA a publié 2 *Motets* à 4 et 5 voix respectivement.



motet à six voix, remarquable par l'ampleur, la grandiloquence et la majesté. Par un artifice contrapontique qu'il a reproduit dans plusieurs de ses compositions, il charge une partie de ténor (*Tenor secundus*) de répéter, à des intervalles réguliers, le mot *Gaudeamus*, sur un thème invariable, qui sert pour ainsi dire d'âme à tout le morceau, composé de deux parties[1]. L'année suivante, il écrivit un *Motet* analogue, bâti presque sur le même modèle, pour la cérémonie solennelle de la prise de possession du siège cardinalice de *Santa Maria in Aquiro*, auquel venait d'être promu le célèbre HIPPOLYTE D'ESTE, futur protecteur du TASSE. C'est dire combien il était devenu à la mode, car le nouveau cardinal était un des arbitres du goût. MORALES du reste méritait sa renommée, car, outre les extraordinaires facultés dont la nature l'avait doué, il possédait aussi une science solide et profonde. A juste titre, il doit être considéré comme l'un des premiers et des plus insignes parmi les prédécesseurs immédiats de PALESTRINA qui, pendant sa jeunesse, avait dû chanter plus d'une de ses belles œuvres, alors au répertoire de toutes les maîtrises de Rome. Par la richesse de l'invention, la sévérité de la forme, l'élévation du

1. Nous avons eu la bonne fortune de découvrir cette belle œuvre, ainsi que celle dont nous parlons plus bas, dans le rarissime recueil : *Il 1mo Libro di Motetti a sei voci da diversi eccellentissimi musici composti*, etc. (Venise, 1549. HIER. SCOTUS. A la Bibl. d'Upsal). La composition, dédiée à HIPPOLYTE D'ESTE, commence par les mots : *Gaude et lætare Ferrariensis civitas*, etc. (2e partie : *Jubilemus Hippolyte.*) On y trouve aussi une splendide cantate en deux parties : *Qui colis Ausoniam* et *Perpetuum Clemens*, écrite en 1529 par NIC. GOMBERT, alors maître de chapelle de l'Empereur, pour célébrer la paix accordée entre CHARLES V et CLÉMENT VIII, après le sac de Rome. Pour plus de détails, voir notre article : *En bibliografisk visit i Uppsala Universitetsbiblioteks Musikafdelning* dans la revue *Almänna Svenska Bocktryckare Foreningens Meddelanden*. Stockholm, 1906 ; nos 9 et 10.



sentiment, la hauteur de la pensée et la profondeur de l'émotion, MORALES n'est inférieur à aucun des plus grands artistes de son époque; il les dépasse peut-être par la vigueur, la couleur et la force expressive.

Selon ses propres mots, le principe essentiel, le but principal de la musique religieuse ne doit être autre que celui de *donner à l'âme de la noblesse et de l'austérité* et, sûr de la valeur de sa conception esthétique, il prêchait par l'exemple. Tout son art se résume en cette courte phrase, qui nous dépeint aussi un caractère. Par cette simple raison encore, ses œuvres n'ont jamais obtenu une grande popularité. En revanche, les véritables connaisseurs ont compris depuis longtemps quelle haute place méritait d'occuper, dans l'histoire de la musique, ce musicien d'une si réelle individualité, à la fois simple et complexe, troublant par son étrange mélange d'ardeur véhémente et d'austère sobriété.

Quelques-uns parmi les plus réputés critiques de notre temps, comme l'Espagnol FELIPE PEDRELL, l'Italien M. IIPOLITO LA VALLETTA et le Français M. ROMAIN ROLLAND, ont accordé une grande importance à la tendance expressive et dramatique de la musique religieuse du XVIe siècle. Le drame musical moderne serait déjà en germe, d'après le dernier des écrivains ci-dessus nommés, le savant historien de l'*Opéra en Europe avant Lully et Scarlatti*, dans les compositions de certains maîtres de la grande école romaine. Or ce mouvement est encore plus accentué chez les musiciens espagnols de la même époque, qui portés par l'instinct, procédant par intuition, ont contribué de leur mieux, sans s'en rendre bien compte, à la création de l'un des éléments primordiaux du véritable drame lyrique, soit l'expression musicale de la vie intérieure, ou pour mieux dire le drame de la conscience. Prenons comme exemple le superbe *Motet* pour le Carême : *Emendemus in melius*, l'un des chefs-d'œuvre de MORALES, qui, dûment exécuté, produit toujours la plus profonde émotion. Dans ce morceau, il existe un véritable conflit dramatique, résultant de la superposition de deux textes différents. Par une idée qui peut être qualifiée de géniale, le grand artiste fait qu'un chœur à quatre voix murmure douloureusement les paroles: *Emendemus in melius, quæ ignoranter peccavimus*; tandis qu'un ténor, se détachant de l'ensemble, entonne avec une énergie toujours croissante la mélodie du plain-chant grégorien sur les mots fatidiques : *Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*. Voilà certes un saisissant contraste, une émouvante opposition, capable de produire le plus pathétique conflit, mais purement d'ordre intérieur; car c'est simplement le drame de la conscience devant la terrible énigme de la mort et de l'au-delà.

En 1545, MORALES rentrait dans sa patrie, et obtenait la maîtrise de Tolède, à laquelle il dut renoncer bientôt car, peu d'années après, nous le trouvons à Marchena, au service du DUC D'ARCOS, et c'est dans cette ville qu'il signe, en 1549, la lettre d'approbation publiée, en tête de la *Declaracion de instrumentos* (Explication des instruments) de FRAY JUAN BERMUDO. Enfin le 27 novembre 1551, avec les cérémonies d'usage, il prenait possession du poste de maître de chapelle à la cathédrale de Malaga. Deux ans après, se sentant malade, il entreprenait un bref voyage, pendant lequel il mourut, peut-être à Séville ou à Marchena, villes pour lesquelles il avait demandé congé, car le 7 octobre 1553 le Chapitre malacitain mit aux enchères la maison laissée vide par suite du décès de MORALES.

Les œuvres de ce grand artiste sont très nombreuses et appartiennent, sauf de rares exceptions, au genre religieux. Plusieurs furent publiées de son vivant, d'autres sont restées manuscrites à la Chapelle

Sixtine ou dans les cathédrales espagnoles, dont les nombreuses richesses ne sont pas encore connues. Parmi les premières, citons sa belle collection de *Magnificat more* (à l'usage) *Hispano* (Venise, 1542), dont il fut fait au moins une dizaine d'éditions[1] tant en Italie qu'en Allemagne; ses admirables *Lamentations pour l'Office des Ténèbres* à quatre, cinq et six voix, pur chef-d'œuvre d'émotion intime et concentrée (Exemple VIII), devenues de la plus extrême rareté bien qu'elles fussent imprimées deux fois pendant la



même année 1564 (A Venise, par A. Gardano. Aux Bibl. de Bologne et Munich. *Ibid.*, par F. Rampazetto. Bibl. d'Upsal); ses divers recueils de *Messes* à 4 voix (Rome, 1544 et Lyon, 1552), et à 5 voix (Rome, 1544

1. Nous en connaissons de 1541 (Wittemberg, par Georges Rhaw), 1545, 1559, 1562, 1563 et 1614, presque toutes de Venise.

et Lyon, 1552), ainsi que ses nombreux *Motets*, les uns publiés en groupe (à 4 voix, Venise, 1543-1546; à 5 voix, *ibid.*, 1543), les autres dispersés dans d'innombrables recueils. Parmi ces dernières compositions, ADAMI DA BOLSENA cite celle qui a été longtemps chantée à la Chapelle Sixtine le quatrième dimanche du Carême : *Lamentabatur Jacob*, comme *una meraviglia dell'arte*, comme une merveille d'art, d'inspiration et de science. Le même auteur a reproduit son portrait dans ses *Osservazioni*, etc. (Rome, 1711), et l'on peut aussi le retrouver dans l'*Histoire de la Musique* de HAWKINS (Londres, 1776). Ajoutons que RABELAIS le nomme, dans le « Nouveau prologue du IVe livre de *Pantagruel* », parmi les plus grands musiciens de son temps. De bonne heure, il devint l'objet de la déférence et de l'étude des savants : KIRCHER dans sa *Musurgia* (1650), PAOLUCCI dans l'*Arte pratica di contrappunto* (Venise, 1765-1772) et le PÈRE MARTINI, dans le célèbre *Esemplare*, etc. (Bologne, 1774-75), parlent de lui avec les plus grands éloges et le donnent comme exemple, sans tenir compte que les véritables génies, comme le fut MORALES, sont absolument inimitables [1].

FRANCISCO GUERRERO naquit aussi à Séville, en 1528. Enfant de chœur à la Cathédrale, où son frère PEDRO, de même musicien distingué [2], était chanteur, il fut élevé sous sa direction et celle de l'illustre FERNANDEZ DE CASTILLEJA; probablement il reçut aussi des conseils de MORALES, son aîné d'une quinzaine d'années. Son existence calme et paisible ne fut troublée que par quelques voyages et une pieuse pérégrination en Terre Sainte, entreprise dans l'âge mûr. Très jeune, il fut maître de chapelle à Jaen, puis chantre à l'église métropolitaine de sa ville natale. En février 1554 il prit part au concours ouvert par le Chapitre de Malaga, pour donner un successeur à MORALES. Les épreuves furent longues et pénibles, car il eut à lutter contre GONZALO CANO, JUAN NAVARRO, appelé à un brillant avenir, LUIS DE COÇAR, D. JUAN DOYS et un autre COÇAR, prébendier de Grenade; néanmoins il réussit sur toute la ligne et obtint la place convoitée. Mais les Chanoines de Séville, ayant su apprécier son mérite, ne voulurent point se priver de lui, et à cet effet lui conférèrent leur Maîtrise, mettant à la retraite son ancien possesseur, dont la santé était insuffisante, et avec qui GUERRERO devait partager son traitement. Depuis lors le grand artiste, pendant une période de trente années, vécut une vie simple et modeste, remplissant les devoirs de sa charge et produisant de nombreux chefs-d'œuvre, qu'il faisait imprimer en France, en Italie ou en Flandre, tant sa renommée était étendue. Déjà âgé, en 1588, il réalisa son ardent vœu de visiter la Terre Sainte, et lui-même dans sa curieuse relation *Viaje de Hierusalem* (Séville, 1596) nous fait connaître les motifs qui le décidèrent à entreprendre ce lointain pèlerinage : « Comme nous tenons pour l'une des principales obligations de notre emploi — écrit-il dans l'introduction du livre cité — celle de composer annuellement des *chanzonetas* et des *villancicos* pour fêter la venue du Messie, il m'arrivait, chaque fois que je me mettais à accomplir ce devoir, et quand le nom de Bethléem tombait sous ma vue, de sentir croître mon vif désir de visiter cet endroit sacré, et d'y exécuter mes chants, en union des anges et des bergers, qui nous apprirent les premiers à célébrer cette solennité. » Ce court passage nous découvre toute la piété naïve et tendre qui remplissait l'âme du grand artiste. En compagnie de son élève FRANCISCO SANCHEZ il exécuta son projet, passant par Venise, où il confia à ZARLINO le soin de corriger les épreuves de quelques compositions qu'il donnait à la presse. Après il parcourut la Galilée, non sans incidents, car dans sa foi ardente il eut la joie de souffrir pour son Sauveur. Un Turc grossier et barbare, voyant ce digne vieillard tout ému devant le Saint-Sépulcre, dans le but de se divertir, l'insulta et lui donna un rude soufflet, cruelle offense que GUERRERO reçut humblement en mémoire du Rédempteur. À son retour il visita de nouveau Venise, puis Bologne, Livourne et Marseille, d'où il gagna Séville, après avoir subi deux jours de captivité et failli être tué par les troupes du DUC DE MONTMORENCY. Quand il s'apprêtait de nouveau à partir pour Jérusalem, il mourut dans sa ville natale, le 8 novembre 1599, à l'âge de soixante-douze ans.

Sans toutefois lui être en rien inférieure, l'individualité de GUERRERO est bien différente de celle de MORALES. C'est tout un autre tempérament, beaucoup plus sensitif et surtout éminemment lyrique. Le fragment que nous avons transcrit du prologue de son *Voyage à Jérusalem* suffit pour nous prouver toute la tendresse de cette âme simple et ingénue. Il est le chantre-né de l'Immaculée et du divin Enfant. Sa foi ardente, sereine et naïve reste inaccessible aux vains tumultes du monde. Sa devise aurait pu être : *Oro et laboro*. Dans plusieurs des introductions écrites pour la publication de ses œuvres, il fait montre des hauts principes qui inspiraient sa conception esthétique. Toute la Dédicace à PHILIPPE II de son recueil de *Magnificat* (Louvain, P. PHALESE, 1563) serait à citer. Il en est de même pour la Préface du *Liber vesperarum* (Rome, 1584) dans laquelle il condamne ouvertement les abus des chanteurs mous et efféminés, qu'il voudrait voir chassés du sanctuaire. « En vérité, pour ma part, — écrit-il dans cet intéressant document, — j'ai toujours eu l'usage et poursuivi le but, de ne pas caresser avec mes chants les ouïes des personnes pieuses, mais bien au contraire, ce que je tiens en plus haute estime, d'exciter leurs âmes à la dévote contemplation des mystères sacrés. » Jamais le sentiment chrétien en musique n'eut une expression plus juste, sans restriction d'aucune sorte, car quand GUERRERO composait, il faisait tout simplement un acte d'adoration et d'amour. Voilà le secret de son charme. Citons comme modèle son émouvant et beau *Motet : O Domine Jesu Christe* (Exemple IX), si rempli de sincère componction. Même lorsqu'il traite l'Office des Morts — et l'*introït* de sa célèbre *Messe de Requiem* (Rome, 1559) rend de surprenante façon toutes les terreurs de l'inconnu, — il ne perd pas la confiance, car il

1. Dans la collection *Hispaniæ Schola Musica Sacra*, F. PEDRELL a consacré le premier volume à un choix d'œuvres de MORALES, parmi lesquelles se trouvent celles que nous avons signalées spécialement (Barcelone, 1894).

2. VINCENZO GALILEI parle de lui avec de grands éloges dans son célèbre *Fronimo* (Venise, 1584, HIER. SCOTTUS. Le nom est écrit avec l'orthographe GHERRERO). On peut trouver quatre de ses compositions (*Motets* et *Madrigaux*) transcrits pour la *vihuela* dans le livre de MIGUEL DE FUENLLANA : *Orphenica lyra* (Séville, 1554). Ce sont les nos 27-84-86 et 88 de la précieuse collection. Il y a encore des *Motets* dans le recueil du même genre intitulé : *El Parnaso* d'ESTEBAN DAZA (Valladolid, 1575). PEDRO GUERRERO était aussi prêtre et après avoir resté de longues années au service de la cathédrale de Séville, il fut promu à l'évêché de Jaen.



sait que le Dieu qu'il prie est tout miséricorde et bonté. Avec moins de vigueur dramatique que MORALES il réussit à émouvoir avec la même profondeur, mais par des moyens différents. Il est sous plus d'un rapport l'émule de MURILLO, son insigne compatriote, et tous deux possèdent une égale ardeur

mystique et exaltée. Les nombreuses créations de GUERRERO furent très répandues; nous signalerons sa collection de *Motets*: *Sacræ cantiones vulgo Motecta nuncupata 4 et 5 vocib.* (Séville, 1555, par MARTIN DE MONTESDOCA; citée par PEDRELL), ses deux livres de *Messes* (Liber I, Paris, 1566; Liber II, Rome, 1582. — Les deux à la Chapelle Sixtine [1]); son remarquable *Office des vêpres* (*Liber Vesperarum*, Rome, 1584. — Aussi à la Sixtine), et enfin sa collection de *Magnificat* pour les huit tons du plain-chant (Louvain, 1563. — A Vienne et à Munich), série de superbes morceaux d'une grande ampleur de style et de la plus noble inspiration. Faisons encore mention de ses deux *Passions* selon Saint Mathieu et selon Saint Jean [2], les deux à cinq voix, et de sa célèbre *Messe* à quatre sur le *Cantus firmus* : *Simile est regnum cœlorum.* De nombreuses compositions inédites sont conservées dans diverses archives des Cathédrales espagnoles, car toutes les maîtrises de quelque importance lui demandèrent des œuvres. On en trouve aussi à la Sixtine, comme le *Miserere* offert à la Chapelle pontificale par le maître lui-même, d'après le dire de BAINI : « FRANCESCO GUERRERO *di Seviglia, famosissimo maestro, che donollo similmente al nostro collegio* [3] ».

S'il excellait dans le genre rigoureusement religieux, il ne se refusait pas à cultiver l'art profane. Au genre pittoresque appartiennent les *Chanzonetas* et *Villancicos*, composés sur des textes en langue vulgaire, à l'occasion de la fête de Noël. La solennité de la naissance du Christ était célébrée alors par des chants imités du goût populaire, dernier vestige des primitives représentations religieuses, et nous tenons à faire observer que c'est dans ces sortes d'œuvres, pour la plupart restées manuscrites et enfouies parmi la poussière des archives, que les maîtres espagnols, délivrés pour un moment de la sévérité liturgique, donnèrent libre cours à leur fantaisie. Dans ces *Villancicos* intervenaient des gens de toute sorte, c'étaient des bergers, des artisans, des étudiants, des soldats, des gens du peuple, et même, par un pieux sentiment, des Indiens et des Nègres d'Amérique, nouvellement convertis, qui venaient féliciter et présenter leurs naïfs hommages au Messie nouveau-né. Souvent ils parlaient le dialecte de leur province ou même leur jargon, ce qui fournissait au compositeur un prétexte pour imiter les chants populaires des diverses régions de la Péninsule et des possessions d'outre-mer. Voilà une abondante collection de documents — car on composait de nouveaux *Villancicos* et de nouvelles *Chanzonetas* tous les ans et dans toutes les Cathédrales et églises de quelque importance de l'Espagne, ce devoir étant consigné parmi les obligations du maître de chapelle — qui reste encore inexplorée, et dont l'étude serait féconde pour connaître le développement de la musique profane espagnole.

Dans les nombreux livres de tablature de *vihuela*, publiés pendant le XVI[e] siècle, l'on trouve plusieurs œuvres profanes, chansons et *villanescas* des deux GUERRERO. Celles de PEDRO révèlent un maître solide et distingué; quant à celles de FRANCISCO, elles nous découvrent que le grand artiste ne perd rien de sa noblesse particulière lorsqu'il cultive le genre fleuri, et sait se montrer souriant et plein de grâce et de poésie. C'est précisément lors de son séjour à Venise qu'il donna à l'imprimerie son précieux recueil : *Canciones y Villanescas* (Villanelles) *espirituales* (Venise, 1589), devenu de la plus grande rareté [4]. Nous ferons observer que dans l'*Introduction* de cette œuvre, écrite par CRISTOBAL MOSQUERA DE FIGUEROA, il est dit en parlant de l'auteur : « *Ce fut l'un des premiers qui prirent soin d'accorder la musique avec le rythme et l'esprit de la poésie,... s'appliquant à donner aux dessins du chant la même signification que celle du texte, ce qui pourra facilement être constaté par celui qui étudiera ses œuvres* [5]. » Cette déclaration nous semble précieuse, car en ratifiant notre opinion, à propos de la tendance expressive des maîtres de la grande école espagnole, elle nous prouve toute l'importance que l'on attachait à ladite qualité. Tout ce recueil de *Villanelles* mérite au plus haut degré l'attention, car ces compositions sont de la plus grande importance pour l'étude des influences du goût populaire sur les formes artistiques.

Nous rappellerons que l'illustre peintre LUIS DE VARGAS, aussi musicien, fut le grand ami du maître de chapelle sévillan, fils lui-même d'un artiste très distingué dans la peinture, GONZALO SANCHEZ GUERRERO. VARGAS nous a laissé des preuves de son savoir-faire dans un très beau *Tota pulchra* à 4 voix (Exemple X), peint dans son célèbre tableau de la *Génération temporelle du Christ* — espèce d'apothéose de l'Immaculée-Conception, où la musique prend aussi sa part, — conservé à la Cathédrale de Séville, et vulgairement désigné sous le titre de *Cuadro de la Gamba*, à cause du merveilleux raccourci de la jambe du patriarche Adam. Un autre ami des deux artistes, le Vénérable FERNANDO DE CONTRERAS, rempli de piété pour les pauvres petits abandonnés, fondait à Séville un hospice et une école où la musique était tout spécialement enseignée, et il la soutenait en demandant des aumônes et en quêtant de porte en porte. Ses biographes nous disent qu'il fut aussi compositeur de mérite, mais aucune de ses œuvres ne nous est parvenue, ou du moins n'a été retrouvée jusqu'à présent.

Parmi les adversaires de GUERRERO au concours pour la Maîtrise de Malaga, vacante à cause du décès

---

1. C'est dans le 1[er] recueil de *Messes* dédié à l'héroïque monarque de Portugal, DON SÉBASTIEN, qui périt dix années après dans sa hasardeuse entreprise contre le Sultan du Maroc, que GUERRERO s'intitule *Hispalensis Odei phonascu*, dénomination jusqu'à présent inexpliquée, d'autant plus que dans le recueil de 1582 il se dit : *in Alma ecclesiæ Hispaliensis Portionarii et cantorum præfectus.*

2. Elles ont été publiées, ainsi que la *Messe* indiquée plus loin, dans la *Lira sacro Hispana* d'ESLAVA. F. PEDRELL a consacré de nos jours à GUERRERO le second volume de sa collection *Hispaniæ Schola Musica sacra.*

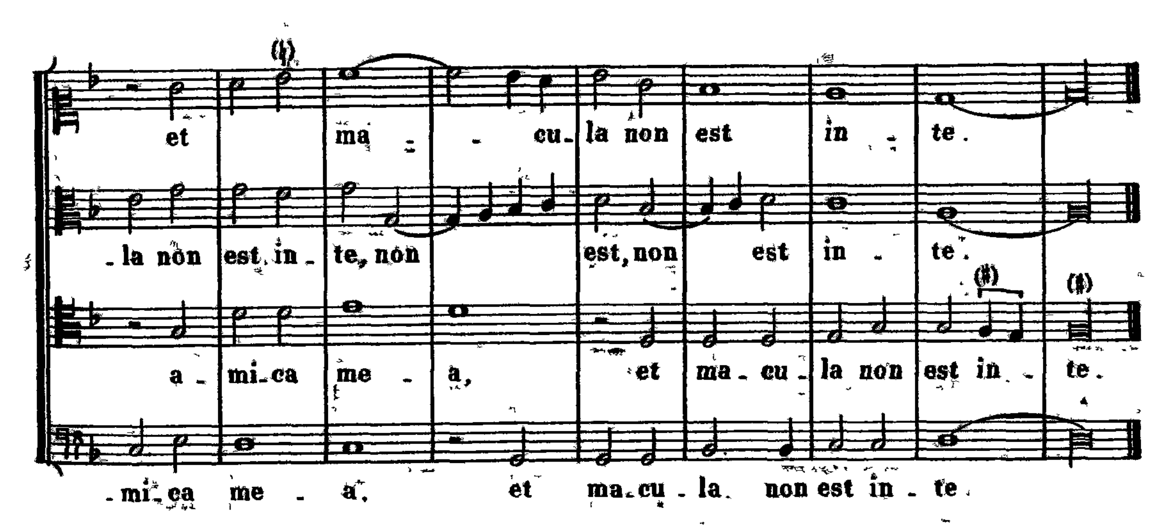
3. (FRANÇOIS GUERRERO, de Séville, très fameux maître, l'a donné à notre Collège.) BAINI, *Memorie sto. cri. di G. P. da Palestrina*. Rome, 1828, n° 578.

4. Nous croyons devoir donner l'exact signalement de cette publication rarissime : *Canciones y Villanescas espirituales de* FRANCISCO GUERRERO, *maestro de Capilla y Racionero de la Sancta iglesia de Sevilla, á tres, y á cuatro y á cinco voces.* (Ecusson d'armes de l'archevêché.) *En Venecia en la imprenta de* YAGO VINCENTIO, 1589. Nous n'en connaissons que deux exemplaires à la Bibliothèque du DUC DE MEDINACELI à Madrid, et à celle du Conservatoire de Bruxelles.

5. Vu l'extrême rareté de cet ouvrage, il peut être intéressant de transcrire ce passage en entier d'après l'original : « *El cual fué* [GUERRERO] *de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la Poesia, con la ligereza, rigor, tardanza, blandura, estruendo, silencio, dulzura, aspereza, alteración, sosiego, aplicando al vivo las figuras del canto la mesma significación de la letra; como lo sentirá el que quisiere en sus obras advertirlo...* » Plus loin il est dit que quelques-unes de ces *Villanescas* furent primitivement écrites sur des poésies profanes : « *Fuele forçozo condescender con lo que todos le pidieron, con condicion que las Canciones profanas se convirtieran á lo divino; y otras que por ser morales se quedaron en su primer estado.* »







de MORALES, nous avons nommé JUAN NAVARRO. Moins heureux que son illustre rival, et quelque peu plus jeune, cet artiste remarquable était aussi natif de Séville, et probablement élève de la même école. N'ayant point réussi à Malaga, il semble qu'il obtint un poste analogue à la Cathédrale de Salamanque. Ce qui est certain c'est que par l'entremise de son neveu FERDINAND NAVARRO SALAZAR, juriste employé à la Cour Pontificale, en l'année 1590, il confia à l'insigne SOTO DE LANGA, qui va nous occuper tout à l'heure, le soin de publier sa collection[1] : *Joannis Navarri Hispalen. : Psalmi, Hymni ac Magnificat totius Anni, secundum ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ quatuor, quinque, ac sex vocibus concinendi. Necnon Beatæ semperque Virg. Dei Genitricis Mariæ diversorum temporum Antiphonæ in fine Horarum dicendæ.*

1. Le recueil est dédié par SOTO DE LANGA à FRANCISCO REINOSO *Abbati Fusillensi*. Dans l'épître dédicatoire il accorde de grands éloges à l'auteur et remercie le dit Abbé pour avoir payé les frais de l'édition. Ce document est daté *Romæ Kal. Feb.*, 1590.

(Rome, 1590. Au *Liceo* de Bologne.) On ne sait presque rien de la vie de cet auteur, mais nous supposons qu'il dut la finir dans le Nouveau Monde, ou du moins qu'il y eut pendant quelque temps sa résidence, car c'est dans l'ancienne capitale de Moctezuma qu'il donna aux presses son service pour la Semaine Sainte[1]. Ce fut un maître très distingué et de grande valeur, qui jouit d'une réputation considérable et méritée, et dont les œuvres ont été pendant longtemps exécutées dans les églises espagnoles. Deux autres musiciens qui ne doivent point être oubliés ont aussi porté le nom de NAVARRO — FRANCISCO et MATIAS. Ils vécurent pendant le XVII[e] siècle, et il serait possible qu'ils fussent descendants de la même famille. Le premier fut le successeur de COMES à la maîtrise de Valence en 1644, et il a laissé en manuscrit beaucoup de musique religieuse et profane tout à fait remarquable. Du second nous ne possédons que fort peu de données biographiques, mais nous en connaissons un *Vexilla Regis* à quatre voix de la plus grande beauté.

Bien qu'originaire de Badajoz, dans l'Extrémadoure, province limitrophe, JUAN VAZQUEZ, doit être classé parmi les maîtres de l'école andalouse. Il est fort probable qu'il fit ses études à Séville, ville où il dut habiter fort longtemps, car il y publia plusieurs de ses œuvres tant dans le style religieux, comme dans le genre profane. FÉTIS affirme qu'il fut maître de chapelle à la Cathédrale de Burgos, ce qui ne semble pas prouvé, car le remarquable artiste ne prend ce titre dans aucun des divers ouvrages qu'il fit imprimer de 1551 à 1560. Nous connaissons de VAZQUEZ un fort bel *Office des Morts*, à 4 voix, imprimé *en partition* — le fait mérite d'être signalé — sous le titre : *Agenda Defunctorum* (Séville, MARTIN MONTES DE OCA, 1556). — (A la Bibl. de la *Diputación* de Barcelone) et plusieurs autres compositions religieuses manuscrites conservées dans diverses Cathédrales espagnoles. Malgré que ces œuvres soient fort remarquables, VAZQUEZ semble s'être fait une spécialité en composant des *Villancicos* dans le goût populaire. Lorsque nous traiterons de la musique profane, nous signalerons les trois recueils de *Canciones, Villancicos* et *Sonetos* à 4 et 5 voix qu'il nous a laissés. Pour le moment nous nous bornerons à dire que sa popularité fut grande et méritée et qu'un grand nombre de ses compositions se trouvent transcrites pour la *vihuela* dans les nombreux livres de tablature pour cet instrument, imprimés en Espagne, qui nous occuperont dans la suite.

Au même groupe des compositeurs andalous appartient une autre personnalité à laquelle on n'accorde pas généralement toute l'importance qu'elle mérite. Nous faisons allusion à DON FERNANDO DE LAS INFANTAS, natif de Cordoue. Issu d'une famille patricienne, il entra dans les ordres séculiers, et se distingua comme théologien profond et compositeur inspiré. Bien doué par la nature et ayant acquis une grande science, il se fit remarquer de bonne heure par la hardiesse de ses points de vue. Son livre *De Prædestinatione* (Paris, 1601) souleva les plus vives controverses et finit par être mis à l'Index. Ses œuvres musicales, quoique fort appréciées de son temps, particulièrement en Allemagne — car il est l'un des maîtres espagnols le plus fréquemment reproduits dans les recueils et collections édités aux pays germaniques, — sont aujourd'hui d'une excessive rareté. Il se distingue par l'élégance du style et la noblesse de l'inspiration (Exemple XI). Ses *Motets* ont beaucoup de charme et de grandeur, particulièrement ceux dédiés au Saint Sacrement. On connaît de lui : *Non liber a Musis... Sacrarum varijs Styli Cantionum tituli Spiritus Sancti. Liber II cum quinque vocum* (Venise, 1578), *Id. Liber III cum sex vocum* (Venise, 1579. Les deux livres complets à la Bibliothèque d'Augsbourg. Le premier, à 4 voix, cité par GALLARDO, semble perdu) et les si remarquables *Plura modulationum genera quæ vulgo contrapuncta appellantur super excelso Gregoriano cantu*, dont nous avons déjà parlé[2]. Le savant SIEGFRIED DEHN a inséré un *Victimæ paschalis* à six voix, chef-d'œuvre de INFANTAS, dans son *Sammlung alterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert* (Berlin, GUSTAVE GRANTZ); il est tiré du recueil publié par LEO LECHNER à Nuremberg en 1583, — *Harmoniæ miscelle*, etc., — composé d'œuvres de six « *exquisitissimi ætatis musici* » (exquis musiciens de notre âge).

Nous ne saurions laisser de dire combien important et décisif fut le rôle joué par INFANTAS dans la grande question de la revision du *Graduel Romain*, suscitée après la clôture du Concile de Trente. On sait que le Souverain Pontife GRÉGOIRE XIII avait chargé PALESTRINA d'exécuter tous les travaux préliminaires, comme le prouve une lettre de PIERLUIGI, écrite en 1578, au DUC DE MANTOUE. Dès que le compositeur espagnol eut connaissance de cette affaire, comprenant que la tradition liturgique et musicale était en péril, il décida d'empêcher ce qu'il jugeait comme une véritable profanation. Dans ce but il adressa, en date du 25 novembre 1577, un long mémoire, fort habilement rédigé, à PHILIPPE II, alors arbitre du monde. Le Roi d'Espagne qui sans doute appréciait INFANTAS à sa véritable valeur, écrivit donc dès le 20 janvier 1578, à son ambassadeur à Rome, DON JUAN DE ZUÑIGA, lui ordonnant d'intervenir dans la question. Il y eut alors échange de lettres fort importantes entre PHILIPPE II, son ambassadeur, le Pape GRÉGOIRE XIII et le musicien INFANTAS[3]. Ce dernier, poussé par son ardent sentiment religieux, ne ménagea ni son temps ni sa peine. Ayant découvert le danger et l'ayant signalé à son Roi, sûr de la protection de PHILIPPE II, il n'eut de repos jusqu'à ce qu'il n'eût obtenu, après de nombreuses entrevues avec les membres du Sacré Collège et le Souverain Pontife lui-même, ce qu'il demandait. Le fait est que GRÉGOIRE XIII releva PALESTRINA de la mission dont il avait été chargé et que la question de la revision du *Graduel Romain* en resta là. Au-dessus de toute cette affaire plane le noble idéal artistique et religieux que le désintéressé INFANTAS invoque pour défendre la cause de la musique sacrée et du plain-chant grégorien. Quelle ne dut être l'influence de ce nouveau *Don Quichotte*, quand un Pape se rangea à son avis, et quand le plus puissant monarque de l'époque s'en remettait à ses conseils.

Malgré l'affirmation d'EITNER et de RIEMAN, INFANTAS

1. *Liber in quo quatuor Passionis Christi Domini continentur... octo Lamentationes : Oratioquæ Hieremiæ Prophetæ. Nunc primum in lucem editus. Mexici*, 1604, DIDACUS LOPEZ DAVALOS (in quarto. Au British Museum).

2. Il en existe au British Museum une transcription manuscrite faite pour l'usage du DR. PEPUSCH, par son secrétaire EPHRAIM KELLNER, d'après l'édition de Venise de 1579.

3. Nous avons reproduit ces documents dans notre étude sur DON FERNANDO DE LAS INFANTAS, publiée dans la *Rev. Musical*, de Bilbao, 1910, n[os] 9 et 10.

ne collabora pas à la composition de la fête scénique exécutée à Florence en 1591, lors du mariage du Duc Ferdinand de Médicis avec Christiane de Lorraine. Nous avons parcouru tout le recueil [1] sans trouver la moindre trace, ni la plus simple allusion qui puisse confirmer cette supposition. Du reste, nous ne croyons pas possible qu'en ladite date, où Infantas était déjà prêtre depuis plus de six ans, et ne s'occupait que d'élucubrations théologiques, grâce à une conversion d'un caractère tout mystique, il put soutenir des relations amicales avec les membres de la *Camerata florentina*, tous imbus de l'esprit de la Renaissance, ni collaborer d'une façon active à une œuvre de ce style profane qu'il condamnait implici-



1. *Intermedii et Concerti fatti per la Commedia rappresentata in Firenze nelle nozze del Serenissimo* Don Fernando Medici e *Madonna* Christiana di Lorena, *Gran Duchi* (sic) *di Toscana.* Venetia, 1591, Vincenti. (Complet à la Bibliothèque impériale de Vienne.) Malvezzi écrivit la préface et fut le collecteur du recueil.



tement lorsqu'il plaçait ses divers ouvrages non sous l'invocation d'Apollon ou de Flore, mais sous celle du Saint Esprit.

Dans la dernière partie de sa vie, INFANTAS participa d'une façon fort active aux discussions molinistes, et fut poursuivi par l'Inquisition romaine. Tant son *Tractatus de Prædestinatione* (Paris, 1601), comme son *Librum divinæ lucis...* (Cologne, 1603) furent mis à l'index. Ajoutons que sa modestie était si grande qu'il signait ses ouvrages en s'intitulant *idiota*.

C'est aussi à Rome que vécut pendant presque toute sa vie un autre grand artiste, FRANCISCO SOTO DE LANGA, ainsi surnommé du nom de la petite ville, appartenant au diocèse d'Osma, où il naquit en 1534, et qui a droit à fixer tout spécialement notre attention, pour avoir été, avec SAINT PHILIPPE DE NÉRI, l'un des membres organisateurs de la Congrégation de l'*Oratoire*, et l'un des premiers compositeurs des *Laudi spirituali*, exécutées sous sa direction dans les réunions de cette pieuse association; il est connu qu'elle fut l'origine du genre artistique appelé *Oratorio*. Établi à Rome depuis sa jeunesse, SOTO embrassa la carrière ecclésiastique et fut admis, le 8 juin 1562, comme chanteur (sopraniste) à la Chapelle Pontificale. Il y resta jusqu'en l'année 1617, et y fut Maître de Chapelle intérimaire de 1590 à 1591, en sa qualité de doyen. Uni d'amitié avec le SAINT fondateur de la *Chiesa Nuova*, il entrait parmi les oratoriens le 17 décembre 1575, et devenait, avec GIOVANNI ANIMUCCIA, l'un des interprètes de sa pensée artistique. Les premiers concerts spirituels eurent lieu dans le couvent des Carmélites que SOTO avait fondé dans la ville sainte. En 1587, il dirigeait la publication du *Terzo libro delle Laudi spirituali* (Roma, BLADO, 1587. Au *Liceo* de Bologne), reproduction, sauf six nouveaux morceaux ajoutés, du premier Livre, imprimé à Venise en 1585. L'année suivante il préparait aussi, à Rome, la réédition en un seul volume[1] des trois antérieurement parus, et dans un *Avviso al lettore*, qui semble écrit de sa main, il exposait le but de la pieuse institution, en ajoutant : *E in tutta questa scelta si è hauute l'occhio non solamente di pigliare le Laudi composte con artificio e politezza per satisfare a gl' huomini acuti e di purgato giudiccio, ma anco se ne sono lassate passare molte semplice e pouerelle per pascolo comune della*

1. *Libro delle Laudi Spirituali doue in uno sono compressi i tre Libri gia Stampatti. E ridutta la Musica à più brevità e facilità : con l'accrescimento delle parole, e con l'aggiunte di molte Laudi nuove che si canteranno nel modo che dentro si mostra. Stampato ad istanza delli Reverendi Padri della Congregatione dell' Oratorio. Con Privilegio del Sommo Pontefice. In Roma, Per Alessandro Gardano, ad instantia di Jacomo Tornieri.* 1589. (Ce recueil ainsi que les autres cités dans le texte se trouvent au *Liceo* de Bologne.)

moltitudine[1]... Toutes ces compositions sont à trois voix et BAINI prétend que plusieurs sont dues à PALESTRINA, ce qui n'est pas prouvé. Néanmoins aucune ne porte indication d'auteur, ce qui semble un parti pris d'accord avec le précepte d'humilité imposé aux membres de l'*Oratoire*. Ce sont des chants religieux d'un style simple, mais non dépourvu de grâce, facilement saisissables et propres à être exécutés par le chœur des fidèles. Nous ferons remarquer que les *Laudi spirituali* n'avaient aucun précédent dans les créations de l'art polyphonique, et qu'elles ne sont qu'une conséquence directe des aspirations expressives de l'époque. Dans leur simplicité originelle, elles furent l'un des éléments qui contribuèrent à la naissance de l'art moderne. En effet, nous voyons apparaître en elles l'harmonie perpendiculaire (accords, harmonisation d'une mélodie prédominante), la tonalité moderne (modes majeur et mineur, déterminés par la cadence et la note sensible) et les modulations (non seulement aux tons relatifs). Nous reproduisons une de ces *Laudi* (Exemple XII) composée sur un texte castillan et qui sans aucun doute doit être attribuée à l'insigne artiste qui nous occupe. Les nouveautés techniques que l'on peut observer en étudiant ces pages nous semblent dues à l'influence des chansons populaires.



1. « Et dans ce choix on a eu soin de prendre des *Laudi* composées avec art et élégance, bonnes à satisfaire les hommes de jugement aigu et épuré, mais on a laissé aussi passer d'autres plus simples et plus pauvres pour le goût commun de la multitude... »


bas - te, mi - rar al sol, mi - rar al sol de tu sublime al -
bas - te, mi - rar al sol de tu su_blime al -
bas - te, mi - rar al sol de tu sublime al - tu - ra, de tu sublime al -
bas - te, mi - rar al sol mi - rar al sol de tu su_blime al -
- tu - ra, pues to_dos los ex_tre - mos de gran_de - za,
- tu - ra, pues to_dos los ex_tre - mos de - gran - de - za,
- tu - ra, pues to_dos los ex_tre - mos de gran - de - za,
- tu - ra, pues to_dos los ex - tre - mos de gran - de za,
encierra en si tu vir - gi - nal pu_re - za, y es - tan - do Dios en
encierra en si tu vir - gi - nal pu_re - za, y es - tan - do Dios en
encierra en si tu vir_gi - nal pu_re - za, y es - tan - do Dios en
encierra en si tu vir_gi - nal pu_re - za, y es - tan - do Dios en
tu mo - ra_da sanc - ta en rri_que - ze el ser nues -
tu mo - ra_da sanc - ta en - rri_que - ze el ser nues - tro
tu mo - ra_da sanc - ta en - rri - que - ze el ser nues_tro y
tu mo - ra_da sanc - ta en - rri - que - ze el ser



Remarquons bien qu'elles furent écrites pour être chantées non pas par des chanteurs professionnels, mais par les fidèles assemblés dans l'église. Pour cela la mélodie principale est confiée à la voix plus aiguë, de sorte que les parties complémentaires ne font que la suivre note contre note tout en respectant le rythme mélodique, de façon que l'*air* reste toujours découvert. Les harmonies, en général fort sommaires et dépourvues des artifices contrapontiques, ne forment qu'une espèce d'accompagnement, pouvant être supprimé, sans que la mélodie, soit l'essentiel de la composition, en souffre, et le P. GIOVENALE ANCINA nous fait savoir[1] que souvent lorsque le P. SOTO prenait part à l'exécution de ces *Laudi*, le chœur des fidèles se taisait afin d'écouter le chant du fameux sopraniste[2]. En 1591, SOTO donnait à l'impression *Il quarto Libro... a tre et quatro voci* (Rome, apud A. GARDANUM), de même complètement anonyme. Il vécut jusqu'à un âge très avancé, puisque sa mort ne survint que le 25 septembre 1619, et il fut enseveli dans l'église du couvent de *San Giussepe a capo le case*, qu'il avait fondé pour les religieuses du Carmel réformé par SAINTE THÉRÈSE DE JÉSUS, et pour lequel il avait obtenu de nombreux privilèges de la part du Pontife CLÉMENT VIII. Son portrait se trouve dans les *Osservazioni*, etc. (Rome, 1711) d'ADAMI DE BOLSENA.

Il existe diverses compositions religieuses portant le nom de SOTO : onze à trois voix dans le *Tempio armonico* (Rome, 1599. Au *Liceo* de Bologne) du père GIOVENAL ANCINA, et dix à quatre, dans le *Nuove Laudi Ariose* (Rome, 1600. Au *Liceo* de Bologne) du père GIOVANNI ARASCIONE. Les mêmes recueils contiennent aussi, respectivement, deux et quatre œuvres de CRISTOBAL DE MONTEMAYOR et le dernier une d'un certain VILLANOVA, tous deux compositeurs espagnols. Nous ne possédons pas de données biographiques de ces auteurs, mais le premier ne doit pas être confondu avec le Père FRANCISCO MELCHOR DE MONTEMAYOR, musicien distingué, connu sous le nom de *Maître Cabello*, et moine de Saint-Jérôme au monastère de Guadalupe en Estrémadoure, qui vécut pendant le XVIIe siècle; ni avec l'exquis poète, dont il put être le fils, JORGE DE MONTEMAYOR, né dans le premier quart du XVIe siècle, à *Montemôr-o-velho*, village à quatre lieues de Coimbra. Il vint en Espagne à la suite de l'infante Da MARIA DE PORTUGAL, qui épousa en 1542 le prince PHILIPPE DE CASTILLE (plus tard PHILIPPE II). JORGE DE MONTEMAYOR fut longtemps attaché comme chanteur à la Chapelle de cette Princesse. Homme de la Renaissance, il était habile exécutant, organiste remarquable, compositeur de mérite et littérateur éminent. Ses œuvres musicales ne nous sont pas parvenues, mais ses compositions littéraires, écrites toujours en langue castillane, prouvent son grand talent. Parmi elles on remarque le roman poétique *Diana enamorada* (Diane amoureuse), l'un des modèles du genre pastoral. Dans le recueil de ses œuvres qu'il publia à Anvers en 1544, on trouve trois *Autos*, représentations scéniques exécutées, une après chacun des *Nocturnes* de l'Office des Matines de la Nativité du Seigneur, en présence des Princes de Castille. La musique intervenait dans ces petites pièces, et il semble probable que, selon l'usage répandu pendant cette époque, comme nous verrons plus tard, elle fut composée par le propre auteur du texte. A ce qu'il paraît, JORGE DE MONTEMAYOR, qui avait accompagné le roi d'Espagne dans plusieurs de ses voyages en Allemagne, en Italie et les Pays-Bas, mourut à Turin en 1562. Son origine portugaise nous rappelle le souvenir d'un de ses compatriotes, ayant aussi passé presque toute sa vie en Espagne, le célèbre organiste de la cathédrale de Grenade, GREGORIO SILVESTRE DE MESA, qui vécut pendant la même période et fut aussi un poète renommé.

Généralement on place parmi les compositeurs espagnols du XVIe siècle VULFRAMO SAMIN, artiste de valeur, uniquement connu par sa *Messe à quatre voix ad imitationem moduli Sancti Spiritus*, publiée en union de deux autres composées par PIERRE CADÉAC sur la chanson *Les haults boys*) et JEAN HERISSANT (sur le thème *Quamdiu vivam soli Deo serviam*), à Paris, en 1558, par les célèbres typographes ADRIEN LE ROY et ROBERT BALLARD (A la Bibl. de Vienne). Nous ne croyons pas SAMIN Espagnol, mais bien Français et peut-être la même personne que le VULFRAN nommé comme auteur de quatorze petites œuvres insérées dans la copieuse collection de *Chansons à quatre voix* publiées par PIERRE ATTAIGNANT, à Paris, de 1546 à 1549 (19e à 32e livres). Il n'existe à notre connaissance aucune trace de cet artiste dans les archives espagnoles.

1. Voir la *Préface* de la partie de Basse dans le recueil intitulé *Tempio armónico...* Roma, Nic. Mutij, 1599. (A la Bibl. *Vallicelliana* a Rome.)

2. Pour de plus amples détails sur les *Laudi spirituali* et leur auteur, voir notre monographie : EL PADRE FRANCISCO SOTO DE LANGA, publiée dans la rev. *Musica sacro-hispana*. Bilbao, 1911, no 8 et suivants.

IV. — Les organistes.

Si les gloires de l'école de la polyphonie vocale furent grandes, on ne doit pas croire que celles de la musique instrumentale sont moindres. L'orgue, le plus admirable des instruments et le plus riche en ressources avait été depuis longtemps cultivé en Espagne et possédait de brillantes traditions. Nous avons indiqué tout l'enthousiasme que, comme exécutant, l'illustre SALINAS inspirait à ses contemporains. A côté de lui doit prendre place une autre des plus légitimes gloires de l'école espagnole, si riche et féconde en génies pendant cette brillante période, l'organiste ANTONIO DE CABEZON, né en 1510 au petit bourg de Castillo de Matajudios, dans la province de Burgos. En qualité de musicien de chambre, chargé de jouer l'orgue et le clavicorde, il passa presque toute sa vie au service de CHARLES V et de PHILIPPE II, qu'il accompagna en Angleterre et dans les Flandres. Tant dans ces deux pays qu'en Italie, il suscita l'admiration générale par ses qualités techniques comme exécutant, et son talent hors de pair. Dans le curieux livre *Les tons ou discours sur les modes de la musique*[1], écrit par PIERRE MAILLART, chanoine et premier chantre de la cathédrale de Tournay en 1593, qui, de 1565 à 1570, avait rempli les fonctions de maître des enfants de chœur à la Chapelle royale de Madrid, il est parlé (p. 171) avec les plus grands éloges, des instrumentistes espagnols, et tout particulièrement de ANTONIO DE CABEZON, que l'auteur place au-dessus de tous ses collègues, et dont il put encore apprécier par lui-même le peu commun mérite, puisque l'insigne organiste ne mourut que le 26 mars 1566, à Madrid. Inhumé à l'église des Franciscains, on fit inscrire sur son tombeau une élégante et élogieuse épitaphe latine, que FETIS a reproduite, d'après NICOLAS ANTONIO (*Bibl. Hisp. Nova*. Rome, 1672. T. I, p. 83).

Ce fut son fils, HERNANDO DE CABEZON, aussi organiste distingué et musicien de la chambre et de la chapelle du roi PHILIPPE II, qui publia, après sa mort, un recueil de ses œuvres[2]. Dans le *Prologue*, il nous fait savoir qu'il ne faut juger le volume que comme composé : « *par des miettes tombées de sa table* (de l'auteur) *et non par des œuvres écrites à propos et avec repos, car en réalité ce ne sont que les leçons qu'il donnait à ses élèves*[3]. » Malgré cela, elles nous prouvent tout le génie de ce véritable précurseur, que le maître PEDRELL, son éditeur moderne[4], a surnommé le BACH *espagnol*, dénomination, à première vue audacieuse, mais qu'une étude approfondie justifie et confirme. CABEZON, en effet, a transformé, pour ainsi dire, la technique de l'orgue, en agrandissant sa sphère d'action avec une hardiesse étonnante, et en l'assouplissant avec la plus rare habileté. Son originalité n'est pas moindre que son savoir, et il a, l'un des premiers, parfaitement saisi la différence formelle qui existe entre le style polyphonique vocal, comportant une grande sévérité, et la musique instrumentale, susceptible de beaucoup plus de liberté. Quelques-unes de ses compositions, *Tientos* (espèce de prélude) et *Differencias* (variations), sont tout à fait significatives sous ce rapport, car elles contiennent déjà les principes générateurs qui, développés par FRESCOBALDI, arrivent à l'orchestre de HAYDN et donnent naissance à la symphonie. Comme preuve à l'appui de nos affirmations nous reproduisons (Exemple XIII) un *Tiento, Prélude du quatrième ton*, qui non seulement est une des meilleures œuvres de son auteur, mais une page de tout premier ordre sous les plus divers aspects. Nous ferons remarquer que les *Tientos* étaient à l'ancienne technique espagnole ce que les *Ricercari* ou *Ricercata* étaient à la technique italienne. CERONE, dans son *Melopeo* (Naples, 1613), consacre tout un chapitre à *la façon de composer les Ricercarios ou Tientos* (Vid. pp. 691, 692). La composition de CABEZON en est un modèle excellent et nous ne croyons pas devoir insister sur les nouveautés harmoniques qu'elle présente.



1. « *Les tons ou discours sur les modes de la Musique et les tons de l'église, et la distinction entre iceux, de Pierre Maillart Valencennois, chantre et chanoine de l'église cathédrale de Tournay ; divisez en deux parties, auxquelles est adioustée la troisiesme par le dict autheur en laquelle se traicte des premiers élémens et fondemens de la musique*. A Tournay, chez CHARLES MARTIN, 1610. (Paris : Bibl. Mazarine et au British Museum.)

2. Voici le signalement de cette publication devenue d'une insigne rareté : *Obras de música para tecla arpa y vihuela de* ANTONIO DE CABEÇON, *Músico de la Cámara y capilla del Rey Don Philippe nuestro Señor. Recopiladas y puestas en cifra por* HERNANDO DE CABEÇÓN *su hijo. Ansi mesmo Músico de camara y capilla de su Magestad. Dirigidas à la S. C. M del Rey nuestro Señor* (Ecusson royal). *Con privilegio. Impressas en Madrid en casa de* FRANCISCO SANCHEZ, *Año de* MDLXXVIII (in-fol., 201 pages de texte musical et 12 de préliminaires; Bibl. Roy. à Madrid).

3. Loc. cit. : *Proemio de* HERNANDO DE CABEÇON : « *y assi lo que en este libro va, mas se pueden tener por migaxas que cayan de su mesa que por cosa quel huuiesse hecho de proposito ni de assiento porque no son mas que las lecciones que el daua á sus discipulos.* »

4. Les vol. : 3e, 4e, 7e et 8e de l'*Hispaniæ Schola Musica sacra* (Barcelone, 1894-96) comprennent toutes les œuvres publiées par CABEZON fils. F. PEDRELL a aussi consacré à étudier l'individualité du grand organiste son *Discours de réception* à l'Académie des Beaux-Arts à Madrid (1894).


sic



L'érudit musicographe SIEGFRIED DEHN avait bien compris la grande valeur de l'organiste espagnol lorsqu'en 1853 il écrivait à FRANZ LISZT, les phrases suivantes : *Bien plus que les contrapontistes italiens, m'intéressent les compositeurs espagnols du XVI*[e] *siècle, et en premier lieu* CABEZON, *qui autrement que par sa musique, par le sens de son étrange nom* (CABEZON veut dire en effet grosse tête — têtu) *donne aussi à réfléchir à ma tête déjà blanchie. La découverte de ses œuvres (de l'année 1578) m'a fait prendre un tout autre point de vue complètement nouveau, non seulement sur les origines de la musique instrumentale, mais en général sur celles de la musique figurative. Par exemple, les triolets et les quintoles apparaissent déjà employés dans les compositions de l'ancien maître espagnol. Par malheur, on a besoin d'avoir une tête fort dure, capable au besoin de transpercer un mur pour contempler et apprécier les merveilles qui se trouvent cachées derrière lui, car, en vérité, la notation employée par les vieux musiciens espagnols a été pour moi, au début, une barrière infranchissable, et si elle ne l'est plus, c'est grâce à la poussière qui m'est venue du Ciel et qui m'a empêché d'y briser ma pauvre tête*[1]. Cet éloquent témoignage nous semble par son autorité concluant et définitif, et nous osons espérer qu'une fois disparues les difficultés qui rendaient la connaissance de ces œuvres si dignes d'admiration, uniquement accessibles à un petit groupe d'érudits, l'illustre CABEZON, pouvant être apprécié de tous, reprendra dans l'histoire de l'art, la place qui lui revient de plein droit, au double titre d'initiateur et d'innovateur génial.

De même que SALINAS, CABEZON était devenu aveugle dans sa plus tendre enfance « *et non sans spéciale providence de Dieu* — écrit son fils dans le Prologue, déjà cité, — *afin de lui augmenter la finesse du sens de l'ouïe de tout ce qui lui manquait dans la vue, et que cette puissance ainsi doublée devint si forte et subtile qu'elle fût capable de percevoir tout ce que son*

1. Texte original : « *Mehr aber als auf diese (Contrapuntisten Italiens) bin ich auf einige Spanier des XVI. Jahrhunderts gespannt, die ich bereits unterwegs habe, und von denen einer* CABEÇON, *schon unter meiner Feder ist, der mehr durch sein Werk (Instrumentalpiecen für 2 bis 6. Streichinstrumente) als durch die Uebersetzung seines närrischen Namens mein graues Haupt schütteln machte. Durch die Entdeckung seiner Werke (vom Jahre 1578) bin ich im Stande nicht allein der Instrumentalmusik, sondern überhaupt der Figuralmusik eine ganz neue Ansicht abzugewinnen; für 100 hier nur 1 Beispiel : Triolen und Quintolen treten bei dem alten Spanier schon zu gleicher Zeit auf. Leider hat man zum Kopfzerbrechen auch einen Kopf nöthig der nicht so ganz leicht zerbricht und mit dem man nicht nur guten Muthes gegen eine Mauer, sondern nöthigenfalls auch durch dieselbe rennen kann, um hinterher noch mit unbeschädigten 5 Sinnen die dahinten verborgenen Wunder zu erschauen und in sich aufzunehmen. Und warhlich die Notation des alten Spaniers war mir beim ersten Anblick eine unüberwindliche Mauer, ist mir aber durch die Güte des mir vom Himmel geschenkten Pulvers nicht unüberwindlich geblieben, ohne dass ich meinen Kopf daran zerschellt habe.* Cette lettre, datée de Berlin le 6 janvier 1853, fut écrite à l'époque où SIEGFRIED DEHN était Secrétaire de la Bibliothèque Royale et Conservateur de la Section de Musique. Elle a été publiée par LA MARA : *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, Leipzig. Br. et. H., 1895 (Vol. I, 1824-1854, p. 256).

grand génie pouvait comprendre. Et, d'autre part, pour que son imagination délivrée des espèces visibles qui lui donnent des distractions, ne fût attentive qu'à la haute contemplation de son art, sans faire du tort à ces merveilleuses œuvres, que pour la gloire et la louange de Dieu, il composait, et jouait de ses propres mains de façon à produire l'admiration de tous ceux qui l'entendaient[1]. » Ces éloges ne sont point uniquement dictés par la piété filiale, car le génie du maître, encore vivant dans les quelques œuvres qui nous sont parvenues, nous surprend et nous émerveille encore aujourd'hui, de manière à nous faire regretter vivement les deux *Livres de tablature pour l'orgue*, contenant des compositions de lui et de son fils HERNANDO, que ce dernier venait de préparer pour l'édition, lorsque la mort vint le surprendre, à Valladolid, en 1602.

Il est hors de doute que les organistes espagnols avaient une longue et vénérable tradition. Le puissant instrument avait été cultivé dans la Péninsule depuis la plus haute antiquité : nous l'avons déjà trouvé cité dans les *Hymnaires visigothiques*, et nous avons fait mention de quelques noms illustres dans cette branche de l'art, comme ceux des organistes attachés à la chapelle de la Reine ISABELLE DE CASTILLE. Néanmoins CABEZON et ses élèves signalent l'apogée de l'école des organistes espagnols. L'illustre maître eut un frère, JUAN DE CABEZON, exécutant réputé, d'un profond savoir technique, qui forma divers disciples, parmi lesquels figure CHRISTOBAL DE LEON, artiste remarquable, d'abord simple apprenti chez un facteur d'orgue. D'autre part, ses deux fils GREGORIO et HERNANDO furent aussi les propagateurs de son enseignement[2], qui s'étendit par toute l'Espagne.

Les continuateurs de ces glorieuses traditions sont nombreux. Citons en groupe, car nous ne pouvons nous arrêter sur chacun d'eux, les frères PERAZA, FRANCISCO et GERÓNIMO. Le premier était organiste de la Cathédrale de Séville, et le célèbre peintre PACHECO, qui nous a conservé son portrait[3], raconte que chaque fois qu'il tenait l'orgue, GUERRERO l'attendait au bas de la tribune, et lui baisait les mains en disant : « *que chacun de ses doigts était la résidence d'un ange.* » CORREA DE ARAUJO, dans sa FACULTAD ORGÁNICA (Alcala, 1626), dont nous aurons à nous occuper plus tard, parle de lui avec les plus grands éloges, ainsi que de DIEGO DEL CASTILLO, aussi organiste de l'église métropolitaine de Séville. Ce dernier publia un livre de pièces d'orgue en tablature, malheureusement perdu, mais nous possédons tout de même des preuves de son savoir-faire, deux *Motets* à cinq voix (*Quis enim cognovit* et *O altitudo divitiarum*) conservés dans les archives de l'Escurial, et publiés par ESLAVA[4], qui révèlent une grande sûreté d'écriture. Plus tard il devint organiste de la Chapelle Royale, et HERNANDO DE CABEZON le nomma son exécuteur testamentaire. GREGORIO SILVESTRE DE MESA, portugais d'origine et très célèbre poète espagnol, fut de même un organiste de très grande valeur, pendant longtemps attaché à la Cathédrale de Grenade. ZAPATA, dans sa *Miscelanea*[5], nous rapporte diverses anecdotes fort caractéristiques qui témoignent du grand savoir musical de ce remarquable artiste, mort en 1570. Outre un volume de *Poésies* (*Rimas*, Grenade, 1599), SILVESTRE aurait fait imprimer un libre de tablature pour l'orgue, qui semble malheureusement perdu, chose fort regrettable car les contemporains parlaient de lui avec la plus grande admiration. MIGUEL BOSQUE, dont la réputation fut aussi extraordinaire, était natif, à ce qu'on prétend, de Valence. Attaché d'abord à la chapelle de CHARLES V, il devint plus tard organiste titulaire de la Cathédrale de Palencia, et enfin, en 1568, après avoir subi un concours fort difficile, il gagna la place d'organiste à la Cathédrale de Malaga, qu'il conserva jusqu'à sa mort, contre JERÓNIMO NUÑEZ, organiste de Jaen. VICENTE ESPINEL, dans son *Escudero Marcos de Obregon* loue fort l'habileté de MIGUEL BOSQUE.

Faisons aussi mémoire de BERNARDO CLAVIJO DEL CASTILLO, professeur, à ce que l'on prétend, à l'Université de Salamanque, et plus tard organiste et clavicordiste de la cour. Il mourut le 1[er] février 1626. Ses enfants BERNARDINA et FRANCISCO cultivèrent de même la musique de façon à acquérir une grande réputation. Elle déployait sur la harpe, au dire de ses contemporains, le plus gracieux talent, et lui, fut le successeur de son père à la Chapelle Royale, à laquelle il était déjà attaché dès 1633. Dans sa jeunesse, BERNARDO CLAVIJO avait été en Italie au service du Duc d'Albe à Naples, et pendant ce temps il publia un recueil[6] de *Motecta ad canendum 4-8 vocum* (Rome, 1588). Nous ne connaissons de lui qu'un très remarquable *Prélude* pour l'orgue, récemment mis au jour par le docte augustin PÈRE VILLALBA, d'après un manuscrit de l'Escurial. Le fameux romancier et compositeur VICENTE ESPINEL, que nous avons nommé tout à l'heure, habile *vihuelista* qui, d'après les traditions contemporaines, ajouta la cinquième corde à la guitare depuis lors appelée guitare espagnole, dans son *Historia del Escudero* (Ecuyer) *Marcos de Obregon*, déjà citée, nous a fait une séduisante description des réunions musicales qui avaient lieu chez le grand organiste. Celui-ci tenait le clavier tandis que des artistes de haute valeur exécutaient leurs parties sur divers instruments : le licencié GASPAR DE TORRES chantait en s'accompagnant de la *vihuela*, BERNARDINA CLAVIJO jouait de la harpe, et LUCAS DE MATOS d'une autre espèce de *vihuela* à sept cordes, et tous les quatre, ajoute l'écrivain, « *s'imitaient l'un à l'autre*

1. Loc. cit. : *Proemio de* HERNANDO DE CABEZON : « *Ciego desde muy niño y no sin particular providencia de Dios, para que acrescentándose la delicadeza del sentido del oyr, en lo que faltaua de la vista, y duplicándose en el aquella potencia quedase tan aventajada y subtil que alcançasse a lo que su gran ingenio comprehendia, y sosegada por otra parte la ymaginativa de las especies visibles que la suelen inquietar estuviese atenta á la alta contemplacion de su estudio y no estoruase las maravillosas obras que para gloria y alabança de su criador ordenaua, y por su mano tañia con gran admiracion de quantos le oyan.* »

2. Le volume publié par HERNANDO, en 1578, contient un *Ave Maris Stella* et 4 morceaux de sa composition, ainsi que deux dus à son oncle JUAN. A. G. RITTER s'est occupé de cet intéressant groupe d'artistes dans son œuvre : *Zur Geschichte des Orgelspiels*. Leipzig, 1884 (p. 71). Il y insère cinq morceaux du père et un du fils, traduits en notation moderne.

3. *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (Livre de description de vrais portraits d'hommes illustres et dignes de mémoire), manuscrit publié par le docte Académicien D. JOSÉ MARIA ASENSIO, son possesseur (Séville, 1895). Ce précieux recueil contient, entre autres portraits de musiciens, celui de GUERRERO.

4. Dans la *Lira sacro hispana* (Madrid, MARTIN SALAZAR), ESLAVA parle aussi de CASTILLO dans sa *Breve Memoria histórica de los organistas españoles* (p. 6), qui sert d'introduction a son *Museo orgánico español* (Madrid, *ibid.*).

5. Ed. par P. DE GAYANGOS dans le *Memorial histórico español.*, Colecc. de la Real Acad. Esp. t. XI. Madrid, 1859, pp. 50 et 457.

6. Il en existe un exemplaire à la bibliothèque du Docteur HABERL, à Ratisbonne. Voici le signalement : BERNARDO CLABIXI DEL CASTELLO *in regia capella sicula organici musici. Motecta ad canendum* 4-8 *voc.* Rome, GARDANO, 1588.

avec des dessins inattendus et des mouvements inusités de la meilleure façon que j'ai entendu de ma vie[1] ».

Pour finir avec l'école d'orgue si illustre, il nous faut ajouter les noms de FRANCISCO PEREZ PALERO, organiste de la Chapelle Royale de Grenade; JOSE SOTO, auteur d'un *Traité de plain-chant* (qu'on prétend imprimé à Barcelone, où l'auteur était organiste, en 1512?), un autre SOTO (PEDRO); LUIS VENEGAS DE HENESTROSA, dont nous reparlerons parmi les *vihuelistas* et dont l'ouvrage *Libro de Cifra* (tablature)[2] *nueva para tecla, harpa y vihuela, en el qual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano y algunos avisos de contrapunto. Compuesto por* LUYS VENEGAS DE HENESTROSA (*En Alcalá, en casa de* JOAN DE BROCAR, 1557. A la Bibl. Nationale de Madrid. Legs BARBIERI) n'est autre chose qu'une anthologie de morceaux pour l'orgue, aussi transcrits pour la harpe ou la *vihuela*, dus aux plus célèbres organistes de l'époque, comme les deux VILA (PEDRO ALBERTO et LUIS), ANTONIO DE CABEZÓN, GIULIO DE MODENA, PALERO (FRANCISCO PEREZ), la religieuse GRACIA BAPTISTA, SOTO (PEDRO) et quelques autres de moindre importance; puis enfin BERNABÉ DEL AGUILA, LUIS DE BALLESTEROS, SEBASTIAN MARTINEZ VERDUGO, le collègue de FRANCISCO CLAVIJO à la Chapelle Royale de Madrid, car ces glorieuses traditions se continuèrent longuement jusqu'à aboutir à PABLO BRUNA, le célèbre organiste aveugle de Daroca, contemporain du maître catalan JUAN CABANILLES (1665-1713), qui tint l'orgue à la Cathédrale d'Urgel pendant plusieurs années, et dont la réputation, justifiée par les œuvres qui nous en sont parvenues, s'étendit dans tout le midi de la France.

V. — Les Écoles du Levant. (Catalogne et Valence.)

L'école catalane avait brillé depuis longtemps avec la plus vive splendeur et la fameuse *Escolania* du Monastère de Montserrat, véritable école de musique, fut toujours une pépinière d'artistes de valeur. Pendant ce XVIe siècle, d'une floraison si exubérante, il nous faut citer en premier lieu les deux MATEO FLECHA, oncle et neveu. Le premier, né à Prades, vers 1481, fut disciple à Barcelone du fameux maître JUAN CASTELLO. Il devint *Choragus* ou Maître de la chapelle de CHARLES V et Maître des Sérénissimes Infantes de Castille. Plus tard, à Valence, il entra dans l'ordre carmélitain, et mourut au Cloître de Poblet, à l'âge de soixante-douze ans. Ce fut son neveu qui, après sa mort, publia ses célèbres *Ensaladas* (Prague, 1581), ouvrage de la plus grande importance pour l'étude de la musique profane, qui va nous occuper tout à l'heure. FLECHA le jeune naquit de même à Prades, vers 1520. Élève de son oncle, il entra aussi au service de CHARLES V et de PHILIPPE II. Pour ce dernier, il aurait composé, d'après certaines assertions[3], un ouvrage scénique : *El Parnaso*, représenté le 6 décembre 1561 à l'ancien Alcazar de Madrid, et appartenant sans doute plutôt au genre décoratif qu'au style purement dramatique. Nous ne possédons aucune donnée certaine sur cette œuvre, dont l'existence même peut être contestée, mais que nous signalons en passant à titre de curiosité, et comme une des premières tentatives pratiquées en Espagne pour créer le drame lyrique. Il paraît que FLECHA le jeune fut quelque temps chapelain de l'Empereur MAXIMILIEN II à Prague, et qu'il professa dans l'ordre franciscain. En 1581, dans le titre des *Ensaladas* de son oncle, il s'intitule Abbé de Tyhan en Hongrie; plus tard, en 1599, il entrait dans le couvent de Solsona, où sa vie prit fin, le 20 septembre 1604. Vu l'identité des noms, il est difficile de savoir auquel des deux FLECHA appartiennent en propriété les œuvres que nous connaissons. Dans le recueil des *Ensaladas* il s'en trouve tout autant de l'oncle que du neveu. Il existe en plus un *1mo Libro de Madrigali a 4 et 5 voci con uno Sesto* (?) *et un dialogo a 8* (Venise, GARDANO, 1569. Aux Bibl. de Vienne et de Munich) qui nous semble devoir appartenir à FLECHA le vieux, et un recueil de musique religieuse : *Divinarum completarum Psalmi, Lectio brevis et Salve Regina, cum aliquibus Motetis* (Prague, 1581. A la Bibl. de l'*Institut für Kirchenmusik* de Breslau, par malheur incomplet), sûrement du plus jeune. Le bibliographe espagnol NICOLAS ANTONIO (*Bibl. Hispana Nova*, T. II, p. 92) prétend avoir vu un *Libro de Música de punto* (?) imprimé aussi à Prague en la dite année 1581. Quant à la curieuse composition pour instruments à cordes : *Harmonia à 5*, dédiée en 1568 à l'Empereur MAXIMILIEN II, et signée du nom italianisé FLECCIA, qui est conservée manuscrite à la Bibl. de la Société *Musikfreunde* de Vienne, il n'est pas douteux que l'on doit l'attribuer à l'Abbé de Tyhan, dont le portrait, peint à l'huile, se trouve à la Bibliothèque royale de Madrid, et porte cette inscription : FLECHA, *músico de Felipe II.*

Une autre petite dynastie, non moins intéressante, aussi formée par l'oncle et le neveu, est celle des deux VILA : PEDRO ALBERTO et LUIS FERRAN. Ce furent deux artistes d'extraordinaire valeur, et le plus âgé, PEDRO ALBERTO, semble être le plus caractéristique des maître de l'école catalane pendant cette période. Né en 1517, il fut chanoine et organiste de la Cathédrale de Barcelone, pendant presque toute sa vie, et mourut dans ladite ville, le 16 novembre 1582. Sa réputation était très étendue, et l'on accourait de France, d'Italie et du reste de l'Europe pour admirer les merveilles de son jeu et le talent que la renommée lui attribuait. Le curieux *Livre des choses dignes d'être signalées*[4], rédigé au jour le jour par les chroniqueurs en titre de la municipalité de Barcelone, expose longuement les prouesses artistiques de PEDRO ALBERTO VILA, légitime orgueil de sa ville natale, qui prétendait que

1. *Historia del Escudero Marcos de Obregon* (Madrid, 1618), Relacion III, Cap. V : « *Juntábanse en el jardin de su casa, el licenciado* GASPAR DE TORRES *que en la verdad de herir la cuerda con aire y ciencia, accompañando la vihuela con gallardissimos passages de voz y garganta, llegó al extremo que se puede llegar; y otros muchos sujetos muy dignos de hacer mencion de ellos; pero llegado a oir el mismo* CLAVIJO *en la tecla, á su hija* DOÑA BERNARDINA *en la arpa, y á* LUCAS DE MATOS *en la vihuela de siete órdenes, imitándose los unos a los otros con gravissimos y non usados movimientos, es lo mejor que hé oido en mi vida.* »

2. Livre de tablature pour les instruments à touches, la harpe et la vihuela, dans lequel on enseigne brièvement à chanter le plain-chant et le chant d'orgue, avec quelques avertissements sur le contrepoint. Composé par LUIS VENEGAS DE HENESTROSA.

3. SORIANO FUERTES (ROBERTO) : *Calendario histórico-musical* pour l'année 1873 (Madrid). Malgré la précision des dates, on ne peut accepter les affirmations de cet auteur que sous les plus grandes réserves.

4. Manuscrit des archives municipales de Barcelone. Le chapitre 42 du *Llibre quart*, porte ce titre : « *De la mort del reverent senyor canonje Vila y de la sepultura que li fouch feta, lo qual era organista de la Seu.* » F. PEDRELL s'est occupé des deux FLECHA et des deux VILA dans ses *Musichs vells de la terra* (*Revista Musical Catalana*, Barcelone, 1904-1906).

« *per tota la Christiandat... en tot lo mon hi hauia musich que si le pogués igualar, y que lo que ell feya en la musica era imposible creuerlo que no ho vessen* [1] ». D'après le même témoignage, VILA aurait introduit certains perfectionnements dans son instrument : « *per hauer inventada una certa manera de musica en lo dit orgue ab moltes differents veus que te tot lo orgue vulgarment anomenada las regalias* [2] ». Quant à son neveu, LUIS FERRAN, il adopta le nom de VILA par respect pour la mémoire de celui qui l'avait instruit dans son art, et devint son successeur à l'orgue de la Cathédrale de Barcelone. Au même groupe d'artistes catalans se rattachent les maîtres JUAN BRUDIEU, CHACON, CARCELLER et NICASIO ZORITA, cité par CERONE, qui occupa la maîtrise de Tarragone et dont on cite un recueil de *Motets*, imprimé, à ce qu'il paraît, dans la capitale de la Catalogne[3].

Nous ne devons pas oublier toute une série d'artistes de grande valeur, qui brillèrent pendant la seconde moitié du XVIe siècle, tant à l'étranger que dans leur patrie. Leur vie se prolonge parfois bien avant dans le siècle suivant, mais néanmoins par leurs œuvres ils appartiennent toujours à la grande école de la polyphonie vocale. C'est d'abord MELCHOR ROBLEDO, qui vécut longtemps à Rome, où il écrivit diverses compositions (la Chap. Sixtine conserve en manuscrit : Cod. 22 — Une *Messe à cinq voix* et Cod. 38 : deux *Motets : Simili est regnum cœlorum* et *Veni sponsa Christi* aussi à 5 voix), puis, rentré en Espagne, fut nommé, le 2 juillet 1560, maître de chapelle de la *Seo* ou Cathédrale de Saragosse. Sa réputation fut telle, que les Chapitres des deux églises métropolitaines de la capitale aragonaise établirent, dans leurs constitutions, que les chantres ne pourraient exécuter que des compositions de MORALES, VICTORIA, PALESTRINA et ROBLEDO. Cette mesure, qui prouve le bon goût des Chanoines de Saragosse, fut longtemps maintenue en vigueur; ils témoignèrent encore d'une autre manière la grande estime que leur avait inspirée le célèbre musicien, en accompagnant, assemblés en chapitre, son convoi au cimetière, honneur sans précédent dans les annales de l'église.

ALFONSO LOBO ne fut pas moins remarquable. Originaire de Borja, où il naquit vers 1555, il fut premièrement maître de chapelle à Lisbonne. En 1590, il obtint un bénéfice à l'église primatiale de Tolède, où, quelques années après, il obtenait la maîtrise, c'est du moins ce qui ressort du titre de son *Liber I. Missae* (*Matriti ex typogra. regia* — à la fin — *apud* JOH. FLANDRUM, *1602*. Aux Chapelles Sixtine, Vaticane et du Latéran) où il s'intitule : *S. Ecclesiæ Toletanæ Hisp. Primatis Portionarii musicesque Præfectus*. LOPE DE VEGA a fait son éloge, le jugeant comme un des premiers artistes de son temps, et l'illustre théoricien MONTANOS, dans son *Arte de musica theorica y practica*, a reproduit comme exemples deux *Benedictus, à trois voix* de sa composition (p. 154 et 158 de l'édition de 1728. Madrid).

Citons encore FRANCISCO VELASCO, qui de 1578 à 1579, époque de sa mort, fut maître de chapelle à Santiago de Galice (Compostelle), auteur de *Messes*, *Motets* et *Villancicos* très appréciés, et MIGUEL GOMEZ CAMARGO, dont la remarquable *Hymne à Saint Jacques* [4] prouve tout le savoir-faire. Il s'agit d'une composition à quatre voix, savamment ingénieuse, procédant par imitations en sens contraire, qui révèle la plus grande pureté de goût et de style. GOMEZ CAMARGO était né à Guadalajara et occupa, pendant une grande partie du XVIe siècle, la maîtrise de la Cathédrale de Valladolid.

En Italie, le maître de chapelle d'Urbino, SEBASTIAN RAVAL, jouit d'une certaine réputation. D'après ses ouvrages imprimés, il était espagnol, issu d'une noble famille, prêtre et chevalier de l'ordre de Malte. Le DUC DE MAQUEDA, vice-roi de Sicile, l'appela à la Chapelle de Palerme. Peu modeste, et doué d'autant de pétulance que de vanité, il provoqua diverses questions dont il ne sortit pas toujours à son avantage, malgré son indiscutable talent. Lors de son passage à Rome, en 1593, il soutint un défi contre GIOVANNI-MARIA NANINI et FRANCESCO SORIANO, à propos de leurs connaissances contrapontiques, et il dut s'avouer vaincu. Cet échec ne le rendit pas plus prudent, et arrivé à Palerme il engagea une nouvelle controverse avec ACHILLE FALCONE, restée en suspens par la mort de ce dernier, survenue en 1600 [5]. On ne saurait nier la science de RAVAL, facilement démontrée dans ses œuvres, tant religieuses que profanes, dont plusieurs sont arrivées jusqu'à nous; citons : *Lamentationes Hieremiæ Prophetæ* à 5 voix (Rome, 1594. A Rome, à la Bibl. de Sainte-Cécile), *Motecta select. organo accomodata 3-8 voc.* (Panhormi, 1600 : Bibl. HABERL, à Ratisbonne), puis *Primo Lib. de Madrigali a 5 voci composti per il Sig.* SEB. RAVAL *gentil'huomo Spagnuolo...* (Venise, 1593), *Primo Lib. di Canzonette a 4 voci* (Venise, 1593) et *Madrigali a tre voci* (Rome, 1595. — Les trois derniers recueils à Bologne).

Ces discussions sur des questions techniques, étaient très générales pendant le XVIe siècle, surtout en Italie, où les problèmes du contrepoint et les vaines démonstrations du savoir-faire contrapontique, mis à la mode par les musiciens flamands, primaient tout autre intérêt dans les compositions musicales. On connaît la controverse engagée entre VINCENZO LUSITANO et NICCOLO VICENTINO sur les genres musicaux, dont les chantres de la Chapelle pontificale, et parmi eux BARTOLOMÉ ESCOBEDO, furent nommés arbitres. Presque toujours elles ne servaient qu'à mettre en évidence la vanité et le pédantisme des adversaires, préoccupés très souvent de véritables futilités.

Dans le recueil de *Madrigaux : Primo lib. delle*

1. « Dans toute la chrétienté... dans tout le monde, il n'y a aucun musicien qui le puisse égaler, et ce qu'il faisait en musique serait impossible à croire si on ne l'avait pas vu. » *Loc. cit.*

2. « Ayant inventé une certaine sorte de musique dans le dit orgue avec beaucoup de voix (registres) différentes de celles qu'ont toutes les orgues et qu'on nomme *regalias*. » *Loc. cit.*

3. Il en existe un exemplaire à la Cathédrale de Vitoria, au dire de M. PEREZ VIÑASPRE, maître de chapelle à celle de Burgos.

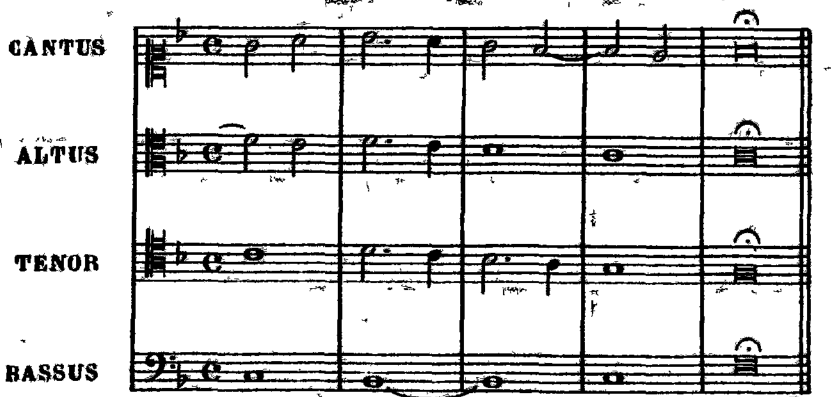
4. Publié par ESLAVA dans la *Lira sacro-hispana* (t. I de la 2e série). Dans ses notes biographiques, le savant maître de la Chapelle royale, pendant le siècle dernier, fait observer qu'il existait en Espagne, pendant le XVIe siècle, plusieurs artistes du même nom; sans sortir de la Chapelle de la cour, il cite un CRISTOBAL, un MELCHOR et un DIEGO CAMARGO, qu'il ne faut pas confondre avec l'auteur de l'*Hymne à St Jacques*, dont le premier patronymique est GOMEZ.

5. Le père d'ACHILLE FALCONE relate les détails de la dispute dans la préface du recueil de Madrigaux de son fils, qu'il publia sous le titre : *Alli Signori Musici di Roma, Madrigali a 5 voci di* ACHILLE FALCONE, *con alcune opere fatte all' improviso, à competenza con* SEBAST : RAVALLE, *Fra Capellano di Malta, e maestro della cappella reale di Palermo, con una narrazione come veramente il fatto seguisse* (Venezia, VINCENTI, 1603. — Bibl. de Bologne). BAINI rapporte aussi cette histoire, d'après les notes manuscrites de PITONI, sur les contrapontistes italiens (*Memorie stor. cri.*, etc. Rome, 1828).

Muse a tre voci (Venise, 1562. A la Bibl. de Celle) nous trouvons une composition (*Fra bei ginebri*) du maître portugais VINCENZO LUSITANO et une autre (*Non m'incresce madonna*) d'un artiste espagnol de mérite, nommé LERMA, probablement le célèbre poète de ce nom. Plusieurs œuvres — *sacræ cantiones* et *madrigali* — du même auteur sont conservées dans diverses collections publiées vers le même temps à Rome, à Florence, à Venise et autres villes d'Italie, où ce musicien semble avoir résidé. Il en est de même pour celles des deux MONTENEGRO, DOMINGO et JORGE (GEORGIO), dont trois compositions ont été insérées dans le 1mo *Libro delle Villanelle a tre voci* (Venise, 1590. A Rome à la Bibl. de Sainte-Cécile). Le nom d'ANTONIO MESSIA figure en compagnie de ceux de SOTO DE LANGA et de CRISTOBAL DE MONTEMAYOR, comme auteur de *Laudi spirituali*, dans le *Tempio Armonico*, etc. (Rome, 1599) publié par le P. GIOVENALE ANCINA. Enfin DIEGO MESA, familier de D. SANCHO DE GUEVARA Y PADILLA, gouverneur de Milan, composa un recueil de *Motectorum. Liber I. Quinque vocum* (Brixiæ, 1585, — Au *Liceo* de Bologne). Cet artiste, suivant un usage assez répandu, avait latinisé son nom, qui figure ainsi sur le titre de son ouvrage : *Didacus Mensa*.

C'est surtout pendant les premières années du XVIIe siècle que s'épanouit, le talent de deux autres artistes de premier ordre : MATEO ROMERO et PEDRO RUIMONTE. Le premier, connu généralement sous le titre bizarre de *Maestro Capitan* (Maître Capitaine), sans que l'on connaisse la cause de cette dénomination, succéda, en 1596, à PHILIPPE ROGIER, le dernier maître flamand qui dirigea la chapelle royale de Madrid, dans ce poste important. En 1636, par sollicitude pour son âge avancé, on lui donna un auxiliaire, CARLOS PATIÑO, pour collaborer à ses travaux. Il mourut le 10 mai 1647. La popularité de ce musicien fut très grande parmi ses contemporains, qui parlent de lui avec admiration et respect; par malheur la plupart de ses œuvres, toutes restées en manuscrit, sont encore inconnues. Son beau *Libera me* à huit voix, publié par ESLAVA dans la *Lira sacro-hispana*, décèle un talent hors du vulgaire et une science peu commune. La Bibliothèque royale de Munich (Ms. n° 200) possède de lui un recueil de 22 *romances* et *canciones* à 3 et 4 voix sur des textes espagnols. Il est presque sûr que le plus grand nombre de ses compositions dut disparaître dans l'incendie qui détruisit l'ancien Alcazar de Madrid en 1734, consumant entre autres richesses les archives musicales. RUIMONTE, natif de Saragosse, passa la plus grande partie de sa vie à Bruxelles, comme *Maestro de música de Cámara* des Archiducs ALBERT et ISABELLE, Gouverneurs des Pays-Bas, poste qu'il occupait déjà le 18 septembre 1603. En 1614, il recevait une gratification de 1 500 livres de Flandre pour rentrer dans son pays; néanmoins, en 1618, il se trouvait encore au service de la cour de Bruxelles. Les célèbres presses musicales d'Anvers imprimèrent de nombreuses séries de ses œuvres. Il nous est parvenu les suivantes : *Cantiones sacræ 4, 5, 6 et 7 vocum* et *Hieremiæ Prophetæ Lamentationes 6 vocum* (Anvers, PHALÈSE, 1607. Bibl. de Wolfenbüttel, cahier de Ténor); *Missæ sex vocum* (Anvers, 1614. Au British Museum) et un très important recueil de musique profane, aussi sorti des ateliers de P. PHALÈSE, l'illustre imprimeur : *El Parnaso español de Madrigales y villancicos a quatro, cinco et seys voces* (Anvers, 1614. — A la Bibl. Nationale de Paris [1]).

Si MORALES et GUERRERO sont les plus illustres représentants de l'école andalouse, si PEDRO ALBERTO VILA peut représenter l'école de Catalogne, cet honneur revient, dans l'école de Valence, au célèbre maître JUAN GINEZ PEREZ, que nous avons déjà nommé en parlant du *Misterio de Elche*. Il est un des plus remarquables génies de cette époque si riche en gloires artistiques, et peut marcher de pair avec les plus grands maîtres espagnols et étrangers de son temps. L'éloge ne nous semble pas excessif. Né à Orihuela, probablement le 7 octobre 1548, il se fit ordonner diacre et devint maître de chapelle à la Cathédrale de sa ville natale. Son grand mérite le fit bientôt appeler à la SEO de Valence, où le Chapitre lui confia le 23 mars 1581 le poste de *Maestro de los Seises e Infantillos* [2]. Plus tard, le 5 octobre 1595, il était élevé à la dignité de chanoine, à laquelle il renonçait en 1610. On ignore l'époque de sa mort. N'étant jamais sorti de son pays, on peut même dire de sa province, JUAN GINEZ PEREZ est resté un artiste foncièrement indigène et absolument original. Ses œuvres se distinguent par des procédés qui lui sont propres, et il est impossible de confondre sa manière caractéristique d'harmoniser la sous-dominante dans les cadences (Exemple XIV). Ses traits si personnels sautent aux yeux quand on compare le style du maître de Valence, avec celui de presque tous ses contemporains. Des formules harmoniques, évidemment analogues à celles employées



1. C'est l'ouvrage catalogué : « *Villancicos a quatro, cinco et seys voces compuestos por* PEDRO RIMONTE » (s. l.), 1614, in-4°. Il est classé sous la cote Vm⁷. Réserve, 45.

2. Il est difficile de préciser la différence existant entre les *seises* et les *infantillos*; c'était deux sortes d'enfants de chœur. Les premiers prennent leur nom de *seis* — soit six, le nombre fixe d'enfants chanteurs qui assistent toujours a la récitation des heures canoniques, pour exécuter certaines *Antiennes* et *Versets* de plain-chant; les seconds semblent avoir été dédiés à chanter la musique d'orgue ou figurée.

généralement, prennent sous sa plume un aspect tout nouveau, et il est hors de doute qu'il s'inspire de l'art populaire, si fin, si gracieux et si délicat, propre à la région de l'Espagne levantine, où il vit le jour. Quoique ayant beaucoup écrit, il serait presque oublié — car ses compositions, toutes restées manuscrites, sont ensevelies parmi la poussière dans les archives des cathédrales espagnoles, — si le maître PEDRELL ne lui avait pas consacré tout un volume de son anthologie : *Hispaniæ Schola, Musica sacra*[1]. Les treize œuvres à quatre et cinq voix insérées dans ce recueil prouvent le talent hors ligne de PEREZ; néanmoins les Chapitres de Malaga et de Segorbe sont en possession d'innombrables trésors dus à ce grand artiste, plus que digne de l'admiration universelle. Toutes ces qualités brillent dans son superbe *Officium defunctorum ad vesperas*, dont nous reproduisons (Exemple XV) le dernier *Répons* à 6 voix,

Re - qui - e - scant in pa - - ce
Re - qui - e - scant in pa - ce
Re - qui - e - scant in pa - ce
Re - qui - e - scant in pa - - ce
Re - qui - e - scant in pa - - ce
Re - qui - e - scant in pa - ce

qui termine le *Magnificat* écrit à 5, dans le VIIe ton du plain-chant. Nous ferons remarquer dans les psaumes de ces Vêpres des morts une particularité toute spéciale de l'école valencienne, la façon d'alterner la psalmodie polyphonique à 4, 5 ou 6 voix, tantôt avec le chant grégorien, tantôt avec l'orgue, en établissant un dialogue continu de versets, de la plus rare beauté. Ce ne sont pas des psalmodies à *fauxbourdons*, dans le sens rigoureusement technique de ce mot. Ici le texte ne s'applique pas invariablement et d'une manière uniforme dans chaque verset à la polyphonie inspirée par l'une des modalités grégoriennes; au contraire, suivant le concept et la signification du texte liturgique, la polyphonie se modifie et se transforme chaque fois, sans sortir pour cela du caractère général du *ton* ou du *mode* adopté. Il résulte de là, non seulement une grande variété dans l'expression poétique du texte sacré, mais encore l'unité dans cette variété. La psalmodie ainsi traitée possède toute la force expressive, parce que l'élément rythme se trouve puissamment secondé et accentué par la périodicité des repos de la voix, et acquiert une symétrie approximative dans la figuration des divers membres de la mélodie.

A côté de PEREZ, presque sur le même rang, doit prendre place un autre illustre inconnu, son successeur à la maîtrise de Valence en 1596, AMBROSIO CORONADO DE COTES. Dans sa jeunesse il avait fait partie de la Chapelle royale de Grenade, puis, devenu maître de la chapelle de la *Seo* de Valence en 1596, il y conserva son poste jusqu'en 1603. Les écrivains contemporains ne lui marchandent pas les éloges, car il se faisait tout autant remarquer par son savoir que par son extraordinaire vivacité. Ses saillies spirituelles, ses traits d' « humour » le rendirent très populaire, et on peut affirmer que son étrange caractère se décèle dans ses œuvres. On distingue en elles, comme dans la superbe *Missa de Plagis* à 5 voix, conservée manuscrite à la Cathédrale de Valence, une certaine turbulence, une espèce d'inquiétude, dénotant un tempérament vigoureux et singulier. COTES aurait été sans doute un grand compositeur de musique dramatique, et cela ne fait que rendre plus intéressantes ses œuvres de musique religieuse, les seules qui nous soient connues, conservées dans ces riches archives espagnoles, gardiennes de tant de merveilles ignorées, qu'une coupable ignorance laisse abandonnées à une destruction certaine et inévitable[2].

Le développement de l'école de Valence se poursuit dans la personne de JUAN BAUTISTA COMES, dont la vie se partage avec une égalité presque mathématique entre deux siècles. Né à Valence en 1560, il y

1. Vol. V, Barcelone, 1896, Pujol y Comp.

2. Plusieurs causes ont contribué à l'oubli des traditions léguées par un passé glorieux. La plus grande partie des œuvres des grands maîtres de l'école espagnole sont restées manuscrites; peu à peu le mauvais goût qui commence à se développer déjà au début du XVIIe siècle les fit mettre de côté, et céder le pas à des productions de second ou troisième ordre. Comme partout, les fadaises de l'opéra italien envahirent le sanctuaire, et encore de nos jours il est impossible de réagir contre elles. Ajoutons à cela la transformation de la notation, qui rend ces manuscrits absolument illisibles pour les non initiés, et surtout la plus crasse ignorance de la part des maîtres de chapelle.

mourut en 1643. De 1632 à 1638 il fut maître de chapelle à la Cathédrale, et auparavant il l'avait été au *Colegio del Patriarca*, fondé par le *Bienheureux* JUAN DE RIBERA, institution qui, de tous les temps, a possédé une chapelle de musique remarquable. COMES avait été élève de JUAN GINEZ PEREZ, et il resta toute sa vie l'un des derniers représentants de la grande école de la polyphonie vocale. Il existe d'évidentes affinités de facture et d'inspiration entre lui et ses devanciers, néanmoins il se laisse entraîner par le mouvement qui poussait les musiciens de son temps vers les combinaisons contrapontiques. Il se plaît à manier, avec autant de dextérité que de science, de grandes masses chorales, et il écrit de nombreuses compositions à douze, seize, et même vingt-quatre voix, divisées en deux, quatre ou six chœurs, auxquels il adjoint parfois un ou deux orgues et divers instruments. Ses vastes conceptions sont remarquables par la majesté de l'ensemble, la grandeur du plan et la puissance de l'effet. Heureusement, elles sont accessibles à l'étude, car, en 1889, le PÈRE JUAN BAUTISTA GUZMAN, alors maître de chapelle à Valence, devenu plus tard religieux bénédictin au couvent de Montserrat, entreprit, sous le patronage du Gouvernement, la publication d'une sélection de ses œuvres religieuses [1], parmi lesquelles se trouvent quelques-unes d'un genre que l'on pourrait avec justice appeler mixte, car il s'inspire directement de l'art populaire, c'est-à-dire des *Villancicos* du plus grand caractère, écrits sur des poésies en langue vulgaire, et destinés à l'Office de Noël.

Nous ne finirons pas avec le groupe si intéressant des artistes de Valence, sans rappeler le nom de JUAN BAUTISTA CERVERA, auteur d'un *Traité de plain-chant* (*Arte y suma de canto llano, compuesta y ordenada de algunas curiosidades, por* JUAN BAUTISTA CERVERA, *Valenciano*. — Valencia. PEDRO PATRICIO MEIJ, 1595. A la Bibl. Nationale de Madrid), qui ne laissa pas d'exercer une certaine influence sur le développement de la musique ecclésiastique.

Généralement on considère le célèbre organiste de la cour de Bavière, pendant l'époque où ROLAND DE LASSUS y dirigeait la musique, YVO DE VENTO, comme de nationalité espagnole. Nous avons plus d'un doute à ce sujet et, d'autre part, il n'existe à notre connaissance aucune source sur laquelle on puisse s'appuyer pour l'affirmative. Le patronymique VENTO semble plutôt italien, et il convient d'observer que, pendant le XVIIIe siècle, vécut un musicien nommé MATTIA VENTO, dont l'origine napolitaine est incontestable. On se souviendra aussi que jusqu'au règne de PHILIPPE V, le royaume de Naples faisait partie de la couronne d'Aragon. Peut-être, cela a pu donner naissance à une erreur facilement explicable. Espagnol ou non, YVO DE VENTO fut un artiste remarquable comme exécutant et comme compositeur. Depuis 1568 jusqu'en 1575, on peut suivre ses traces dans les registres de la Chapelle royale de Munich; à cette dernière date il mourut. Dans ce court espace de temps il publia de nombreuses collections de ses œuvres tant sacrées que profanes : trois recueils de *Motets* à 4 et 5 voix (Munich, 1569, 1570 et 1571. A la Bibl. de Munich) et plusieurs de *Chansons allemandes* (*Newe Teutsche Liedlien mit 5 stim*. Munich, 1569. Ibid. 1570 (à quatre et cinq voix). *Schöne ausserlessene newe Teutsche Lieder*. Ibid. 1572. *Newe Teutsche Lieder mit dreyen stim...* ibid., 1572, et *Teutsche Lieder* (5 voix) *sampt einem Dialogo* (8 voix), ibid., 1573 [2]. Ces dernières œuvres jouirent d'une grande réputation, au point d'obtenir plusieurs rééditions dans un petit nombre d'années. Elles ont, ainsi que les compositions similaires de JACQUES REGNART et d'ANTONIO SCANDELLO, une grande importance pour l'histoire de la chanson allemande. Les *Lieder* de VENTO se distinguent par une couleur sentimentale non dépourvue de charme. On connaît de lui quelques chansons sur des textes français ou italiens [3], mais pas une seule en espagnol, ce qui semble confirmer notre présomption sur la nationalité de cet auteur, car on sait, et le cas de VICTORIA va nous le confirmer tout à l'heure, combien les musiciens originaires de l'Espagne, malgré de longues résidences à l'étranger, restèrent toujours fidèles au caractère national et à l'esprit de la race.

VI. — Thomas Luis de Victoria.

Dominant cet imposant ensemble de toute la splendeur et l'immensité de son génie, seule, isolée, sans se rattacher à aucun groupe, ni à aucune école, mais résumant les traits essentiels de l'âme espagnole, s'élève la figure glorieuse de TOMAS LUIS DE VICTORIA, non seulement le plus grand des musiciens produits par la patrie de CERVANTES, mais aussi l'une des plus pures gloires de l'art universel. L'éloge de VICTORIA n'est pas à faire, il a sa place légitime parmi les sommités de tous les temps et de tous les pays.

Malgré sa brillante renommée, sa vie reste presque inconnue. Nous savons qu'il est né à Avila, ou dans l'un des villages voisins (peut-être à Sanchidrian), dans le royaume de Castille, car lui-même se déclare *Presbiter Abulensis*. Du reste sa musique trahit bien le concitoyen de SAINTE THÉRÈSE DE JÉSUS; tous deux sont fils de cette ville mystique par excellence, située dans un vaste plateau, perdue au milieu d'une immense plaine, entourée d'un paysage âpre, sauvage et dénudé, où l'âme, n'ayant rien pour se distraire, doit se replier sur elle-même et s'abîmer dans la contemplation de l'infini. On fixe l'époque de sa naissance, sans des données certaines, vers 1540. On prétend que MORALES fut son maître, et cela est absolument impossible, le grand musicien de l'école andalouse ayant résidé les dernières années de sa vie à Malaga, et étant mort en 1553. Plutôt put-il recevoir des leçons de BARTOLOMÉ ESCOBEDO, qui, après son retour de Rome, s'était établi à Ségovie, ville non lointaine de celle où VICTORIA vit le jour. En 1566 nous le trouvons à la Ville éternelle, comme chapelain-chanteur du *Collège Germanique*, où il devenait maître de chapelle en 1576, d'après le titre de son *Liber primus qui Missas, Psalmos, Magnificat, ad Virginem*

1. *Obras escogidas*, etc. Deux volumes, Madrid, 1889. Imprenta del Colegio Nacional de Sordos Mudos.

2. Presque toutes ces éditions se trouvent aux Bibl. de Munich, Berlin ou Nuremberg.

3. Dans son recueil : *Quinque Motetæ, duæ Madrigalia, Gallicæ cantiones duæ, et quatuor Germanicæ...* etc. (Monschij, 1576. Bibl. de Munich), on trouve deux chansons françaises. Quant à des chansons italiennes, on en voit dans plusieurs autres recueils, comme celui de GIULIO BONAGIUNTA : *Canzoni*, etc. (Venise, 1565) ou celui de MANOLI BLESI : *Il 1me Libro delle Gregesche* (Venise, 1564).

Dei matrem salutationes complectitur.... (Venise, 1576. GARDANUS. Au *Liceo* de Bologne). C'est la plus ancienne édition de ses œuvres qui soit connue, car les *Motecta quæpartim 4, 5, 6, 8 voc.* imprimés à Venise en 1572, et dont l'ABBÉ SANTINI possédait un exemplaire, semblent perdus. On prétend aussi qu'il fut maître de chapelle de l'église de Saint-Apollinaire dans la cité pontificale. Dans la dédicace à PHILIPPE II de son *Missarum Libri duo* (Rome, DOM. BASA, 1583. A la Bibl. de Sainte-Cécile, à Rome), il énonce le projet de retourner dans sa patrie, mais il est difficile de préciser le moment où il mit cette idée en exécution. Cependant, en 1600, c'est à Madrid qu'il fait imprimer son recueil : *Missæ, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quam plurima*, (Matriti, 1600, ex typographia regia, apud JOAN. FLANDRUM. A la Bibl. Provinciale de Barcelone), dans le titre duquel il se désigne *sacræ Cesareæ Maiestatis Capellani*. En effet il était entré au service de l'IMPÉRATRICE MARIE, retirée après son veuvage dans le Monastère des *Descalzas reales*. C'est pour les funérailles de cette auguste dame, sa protectrice, qu'il écrivit, en 1605, un de ses plus grands chefs-d'œuvre, l'admirable *Officium defunctorum sex vocibus* (Matriti, 1605, ex typographia regia, etc. A la Bibl. de Sainte-Cécile, à Rome). L'époque de sa mort reste incertaine; quelques auteurs (FÉTIS, par exemple) prétendent qu'il mourut en 1608, mais CERONE, dans son *Melopeo*, publié en 1613, parle de lui comme d'un compositeur encore vivant[1].

Voilà tout ce qu'on savait sur la vie du plus illustre parmi les musiciens espagnols. Dernièrement le savant académicien M. PEREZ PASTOR[2], en étudiant les archives notariales de Madrid a trouvé au moins une série de vingt documents authentiques signés par VICTORIA — parmi lesquels on peut lire l'accord entre l'imprimeur JULIO JUNTI DE MODESTI et le maître castillan, concernant la publication d'une de ses œuvres, daté le 1er octobre 1598 — qui nous donnent de nombreux renseignements sur la dernière partie de sa vie et qui nous prouvent qu'il s'était établi à Madrid déjà en 1596. Depuis lors et jusqu'en 1607, nous pouvons suivre sa trace, toujours à Madrid, sur des données certaines. Le 12 mars 1598, par exemple, il recevait une somme (*cien pesos de á nueve reales*) qui lui était envoyée par un de ses admirateurs de Lima, capitale du Pérou, preuve convaincante que sa réputation s'était étendue jusqu'aux territoires espagnols du Nouveau Monde. En 1603, il est chargé par ALPHONSO LOBO, maître de chapelle à la Cathédrale de Tolède de payer à l'éditeur JUAN FLAMENCO, les frais de l'impression de son *Premier livre de Messes* (Matriti, 1602) et l'année suivante il figure comme témoin de l'accord survenu entre HANZ BREVOS et le couvent de Sainte-Marie des Anges, pour la construction d'un nouvel orgue.

Enfin par un ordre royal du 2 juillet 1611 nous apprenons que TOMAS DE VICTORIA à partir de 1606, avait occupé pendant deux années la place d'organiste du Couvent des *Descalzas Reales* à Madrid, avec le modeste salaire de 40 000 maravedis, somme fort modeste, même pour l'époque. Jusqu'ici on ignorait que l'illustre compositeur eût été aussi organiste. En 1607 la piste disparaît et il nous semble plus que probable que ce fut par la mort du maître survenue dans les derniers mois de ladite année, ou tout au début de la suivante, bien qu'il ne s'agisse que d'une présomption. En tout cas l'idée d'un séjour de VICTORIA en Allemagne, précisément en Bavière, à la cour de Munich, manque de base solide pour être soutenue. Le fait certain est que le maître castillan resta attaché au Couvent de *las Descalzas Reales* de Madrid, habité par sa protectrice l'IMPÉRATRICE MARIE, sœur de PHILIPPE II, depuis 1596 jusqu'en 1608 au plus tard, date vraisemblable de sa mort.

C'est bien peu comme notice biographique, mais c'est tout ce que l'on sait de certain. Son séjour au *Collegium Germanicum Ungaricum*, à Rome, lui fit acquérir en Allemagne une grande célébrité. Les élèves de cet établissement devinrent les propagateurs de son talent, et les éditions de ses œuvres se répandirent dans les pays germaniques au fur et à mesure qu'elles sortaient des presses italiennes. Il est sans contredit que son influence sur les musiciens allemands fut aussi grande que féconde et bienfaisante.

Le fameux MICHAEL PRAETORIUS, dans la 9e partie de ses *Musae Sioniae* (Wolfenbüttel, 1610. — A la Bibl. d'Upsal), declare que ses compositions à 6 voix sont « *auff* LUDOVICI DE VICTORIA *Art* ». Par contre il fut peu populaire en son pays natal, car pas une seule de ses œuvres ne fut transcrite par les *vihuelistas*, qui adaptèrent cependant tant de musique nationale et étrangère aux ressources de leurs instruments. Deux uniques transcriptions, d'après VICTORIA, faites pour le luth, nous sont connues. Elles se trouvent dans le *Florilegium omnis fere genere cantionum suavissimarum*, etc. (Coloniæ Agripinæ, 1594. A la Bibl. de Vienne), formé par ADRIAN DENSS et, comme on le voit, publié en Allemagne.

Toutes les œuvres de musique religieuse de cet admirable artiste, qui, à ce qu'il paraît, n'écrivit jamais une seule ligne de musique profane, révèlent une singulière individualité, fière et hardie. Ses *messes*, ses *motets*, ses *psaumes*, ses *hymnes*, car il fut le premier à mettre en musique l'hymnaire entier de l'année liturgique, dans un recueil dédié au Pape GRÉGOIRE XIII (*Hymni totius anni secundum Sanctæ Romanæ ecclesiæ consuetudinem.* Rome, 1581. Au *Liceo* de Bologne) sont d'une égale valeur, et trahissent à chaque instant sa personnalité, forte, vigoureuse et complexe. VICTORIA reste toujours lui-même, et si on a souvent répété qu'il profita de l'exemple de PALESTRINA, dans le maniement de la forme, et dans le jeu des artifices contrapontiques, il demeure toujours original par la pensée, chez lui toujours aussi indépendante que pleine de couleur. Son tempérament foncièrement espagnol éclate à chaque instant; ce n'est pas un contemplatif, mais un être d'action, qui

1. Nous ferons observer cependant que l'impression du *Melopeo* était déjà commencée en 1609. En effet, à cette date CERONE, publia un petit opuscule : *Le regole più necessarie per l'introduttione del Canto fermo*, etc. (Napoli, per G. B. GARGANO e LUCRETIO NUCCI, 1609. — Au *Liceo* de Bologne), à la fin duquel il écrit : « *Sappi (discreto lettore) che quivi non ho posto tutte le regole particolari.... contuttociò se qualch' uno per gusto suo desiderasse saperle (tenendo cognitione della lingua Spagnuola) potrà ad aggio e commodità sua vederle nelli XXII libri del l'Opera mia (che si sta stampando) intitolata* IL MELOPEO... » (Tu dois savoir (discret lecteur) qu'ici je n'ai pas mis toutes les règles particulières... mais si quelqu'un, pour son plaisir, désirait les savoir (pourvu qu'il connaisse la langue espagnole) il pourra les voir tout à son aise et commodité dans les 22 livres de mon ouvrage (qui est sous presse) intitulé *Le Melopeo*...) Il est hors de doute après cette déclaration que l'impression du volumineux ouvrage de CERONE (plus de 1 000 pages petit in-folio), qui dut tarder plusieurs années, était déjà commencée en 1609, et cela peut avoir quelque importance pour fixer la date de la mort de VICTORIA.

2. Voir *Bibliografia Madrileña*. Part. III. Apéndice II, pp. 518, 521. (Madrid, 1907.)

se donne tout entier, sans réserves d'aucune sorte, qui souffre et qui pleure avec ce qu'il aime. Impulsif dans la force de la passion, il se perd parfois dans la volupté de l'extase, et comme SAINT JEAN DE LA CROIX et SAINTE THÉRÈSE DE JÉSUS, ses contemporains, il est en même temps mystique et sensuel. Le même artiste qui se pâme d'amour dans l'admirable motet *Vere languores* (Exemple XVI), page





ardente et enflammée, d'un mysticisme profond qui s'élève jusqu'au sublime, devient un réaliste puissant pour exprimer la haine des juifs déchaînés contre le Christ, dans certains passages de ses *Passions*. A ces moments-là il est aussi grand coloriste que Goya; comme les auteurs des romans picaresques, ces merveilles de la littérature espagnole, il prend l'humanité sur le vif, rien ne le rebute et il sait exprimer les sentiments bas et ignobles de la populace sans en atténuer la laideur. A ce point de vue les *Crucifige* (Exemple XVII) de la Passion selon Saint Jean, sont à donner le frisson. Rappelons aussi le caractère louche, si bien exprimé, des déclarations des faux témoins, accusant le Rédempteur. Du reste tout cet admirable *Officium Hebdomadæ sanctæ* (Rome, 1585. A la Chapelle Sixtine) est un véritable chef-d'œuvre, d'un bout à l'autre et sous tous les aspects : prodigieux par la forme, surprenant par la profondeur, il nous émeut jusqu'au fond de l'âme. Jamais le drame auguste de la Rédemption n'a été chanté avec une plus pure et plus intense émotion. Victoria ne se contente pas de compatir, il veut avoir aussi une part dans la souffrance et son assimilation est telle qu'à l'égal des stigmatisés, comme *l'ami* du divin dialogue de Raymond Lull, *il ne fait qu'un avec l'aimé*, et pleure toutes ses larmes et éprouve toutes les affres de son agonie. Il suffit de lire ces inimitables *repons* : *Una hora non potuisti* — *Tanquam ad latronem.* — *Tenebræ factæ sunt.* — *Caligaverunt oculi mei.* — *O vos omnes*, pour comprendre





toute l'exactitude de nos affirmations, quand nous revendiquons pour les maîtres espagnols, les MORALÈS, les GUERRERO et les VICTORIA, la primauté dans l'expression du sentiment chrétien et catholique en musique.

Cette tendance expressive et dramatique fait la force et le charme de la musique religieuse espagnole du XVI[e] siècle. D'après M. ROMAIN ROLLAND — nous l'avons dit avant, mais nous croyons nécessaire de le répéter, — le drame musical moderne se trouverait déjà en germe dans les compositions de certains maîtres de l'école romaine; combien cela nous semble plus vrai et plus exact chez VICTORIA, qui, d'instinct, par une intuition merveilleuse, peut-être sans bien s'en rendre compte, a pénétré, porté par son puissant génie, dans l'élément primordial de la musique moderne, de l'*œuvre d'art de l'avenir*, soit l'*expression musicale de la vie intérieure*.

La musique de VICTORIA est tout à fait originale et vraiment espagnole. Cette particulière façon de sentir, cette originalité caractéristique, ne furent point inaperçues de ses contemporains, et les maîtres italiens et flamands critiquèrent son style. On l'accusait de ne pas avoir renoncé à son traditionnel *manteau ibère*, ainsi que du *sang mauresque* qui coulait dans ses veines. Les deux renseignements, rapportés par BAINI [1], sont précieux, car si le second nous apprend comment les contemporains s'expliquaient le caractère ardent et passionné du grand musicien, le premier nous prouve en VICTORIA,

1. *Memorie sto. cri. di G. P.* DA PALESTRINA, Rome, 1828.

malgré son long séjour à l'étranger, une rare persistance des aptitudes et des prédilections de sa race et de son pays. En vérité il devançait son époque, et sa conception esthétique, sous plus d'un rapport, n'était pas de son temps; d'un tour très moderne, elle semble délaisser la partie extérieure de l'art pour en approfondir le côté psychologique. Il est le résultat naturel de cet admirable mouvement vers l'expression, commencé par MORALES, et il signale le plus haut sommet où se soit élevé l'art espagnol. Sa place éclatante dans l'histoire de la musique est universellement reconnue, et notre époque lui fait pleine et entière justice [1].

VII. — Les Madrigalistes.

Nous venons de voir combien l'efflorescence de la musique religieuse en Espagne pendant le XVIe siècle fut splendide et grandiose. Généralement on suppose que cela fut tout, sans tenir compte de l'art profane, d'une aussi grande abondance et d'un non moindre intérêt. Il est vrai que les maîtres les plus renommés cultivèrent de préférence l'art sacré. Dans l'œuvre complet de MORALES, malgré toutes nos recherches, nous ne connaissons que très peu de compositions profanes, quelques *romances* et deux *Madrigaux* sur des textes italiens : *Ditemi o si o no senza timore* (à 4 voix), publié dans le 4e *Libro di Madrigali* de JA. ARCHADELT (Venise, 1539. A la Bibl. de Munich) et *Quando lieta sperai* (à 5 voix), qui se trouve dans la *Nuova spoglia amorosa*, recueil réédité à Venise en 1593 (Au Conservatoire de Naples) par VINCENTI, d'après l'édition faite par les héritiers de GIO. SCOTTO, aussi dans la cité des lagunes, en 1585. Ce sont deux œuvres charmantes (Exemple XVIII), d'une grâce élégante et discrète, mais sans rien de saillant comme caractère espagnol. De GUERRERO nous sommes mieux fournis, car, outre son recueil de *Canciones y*



1. Une édition monumentale des *Œuvres complètes* de VICTORIA été entreprise par la maison BREITKOPF et HÆRTEL de Leipzig. La direction en a été confiée au Maître PEDRELL. Plusieurs volumes sont déjà parus.



Villanesca espirituales (Venise, 1589) dont nous avons déjà parlé, et qui, à vrai dire, se rattache plutôt au genre religieux qu'au genre profane, car les œuvres qu'il contient, si elles ne sont pas composées sur des textes liturgiques, ne laissent pas d'être des cantiques destinés au culte, dans les livres des maîtres vihuelistas on peut trouver plusieurs échantillons de son savoir faire dans le genre purement profane et courtisan. Sans rien perdre de sa noblesse et de sa distinction native, lorsque le maître emploie le style tempéré, il se montre toujours souriant et plein de charme et de poésie, comme on peut le voir

Simplement

VOIX

LUTH ou VIHUELA

Pra - do verde y flo - ri - do, Pra - do verde y flo - ri - do,

fuen - te cla - ra, A - le-gres ar-bo-le - das y som-bri - as, Pues

veis las penas mi - as ca - da - ho - ra, Con-tad-las blanda-men-

te, Con-tad-las blandamen - te à mi pas-to - ra



dans l'exquise *Villanesca* (Exemple XIX) conservée dans le volume d'ESTEBAN DAZA (Valladolid, 1576). Il est certain que les archives des Cathédrales de Malaga et de Séville doivent conserver plusieurs de ces *Villancicos*, que tous les maîtres de Chapelle devaient composer pour la fête de Noël, — et que GUERRERO, fervent dévot du mystère de l'Incarnation, se plaisait tant à écrire, — dus aux deux grands musiciens de l'école andalouse. Nous avons auparavant signalé l'importance que présentent les œuvres de ce genre, pour l'étude des influences de l'art populaire sur la musique savante, et même pour les origines de la musique dramatique.

Quant à VICTORIA, dont il n'y a pas de tradition qu'il composa des *Villancicos*, toutes nos investigations en vue de trouver quelque œuvre profane, sont restées infructueuses jusqu'à ce jour, et nous doutons beaucoup d'arriver jamais au moindre résultat.

Malgré cela, pendant ce même XVIe siècle, il existait une musique profane espagnole, dont les origines, nous l'avons clairement démontré, remontent bien loin dans le passé. Le si intéressant *Cancionero de Palacio* publié par BARBIERI, avec ses quatre cent soixante compositions, chansons de cour et de taverne, œuvres du genre madrigalesque, palatin ou dramatique, suffit à démontrer la diversité de ses manifestations. En nous occupant de lui nous avons fait observer qu'il ne s'agissait pas d'un document unique, car nous en avons signalé d'autres de la même époque — fin du XVe siècle et commencement du XVIe — malheureusement encore inédits. Ce sont le *Cancionero* de la Bibliothèque Colombine de Séville, et deux autres recueils (un peu plus modernes) portant le titre de *Tonos antiguos* et *Tonos castellanos*, conservés manuscrits à la Bibliothèque du DUC DE MEDINACELI. Tous les trois renferment des compositions des dernières années du XVe siècle ou de la première moitié du siècle suivant, comme nous l'avons indiqué, et le premier contient des œuvres de TRIANA, LEON, MADRID, BUSTAMANTE, GIJON, HURTADO DE XEREZ et FRANCISCO DE LA TORRE. Il est à remarquer que tous les musiciens représentés dans ces collections, cultivent de préférence l'art mondain : le *cantar*, le *cantarcillo* [1] et particulièrement le *villancico*, formes artistiques qui n'ont rien à voir avec le *madrigal* contemporain. Autant celui-ci reste académique et compassé, autant les diverses chansons espagnoles sont souples, spontanées et libres. Le thème de ces diverses espèces de chansons s'inspire directement du peuple, tandis que celui des *madrigali* procède de l'étude et de la réflexion, afin de pouvoir se plier à tous les artifices de contrepoint, calculés par le compositeur. Les premières sont pour ainsi dire un produit naturel de l'esprit national, transformé en œuvre artistique par le musicien professionnel, tandis que les seconds sont une conséquence des connaissances scientifiques et de l'inspiration réfléchie de l'auteur.

Ces compositions si fraîches et si gracieuses furent beaucoup plus répandues qu'on ne le croit, car il y eut un temps où tout ce qui était espagnol était devenu à la mode dans tous les centres intellectuels de l'Europe. A cette époque l'espagnol fut le langage le plus répandu, celui qui servait aux autres peuples pour communiquer entre eux. La bonne société de Vienne, de Paris, de Londres et de Bruxelles, affichait comme preuve d'élégance et de savoir-vivre, ses connaissances dans l'idiome de CERVANTES, et les chansons espagnoles, soit à plusieurs voix, soit à une seule avec accompagnement de luth et plus tard de guitare, furent exécutées dans tous les salons de bon ton. Nous n'avons pas indiqué l'Italie, car c'est précisément avec ce pays, dont plusieurs régions, le

1. Il s'agit de diverses formes de chansons, dont souvent la dénomination provient du genre de poésie sur laquelle la musique était composée : c'est le cas du *romance*, caractéristique de la littérature espagnole. Le *cantar*, c'est la chanson proprement dite, mais d'origine ou d'inspiration populaire, car le peuple distingue encore de nos jours une *cancion* d'un *cantar*. La première est l'œuvre du compositeur, le second le produit du peuple lui-même. Au XVe siècle, dans les *Cancioneros*, on classifiait les diverses poésies, selon qu'elles étaient destinées à être chantées ou récitées, en *cantares* et *desires*. Le *cantarcillo* équivaut à une petite chanson, une chansonnette. Quant au *Villancico*, il s'inspirait encore plus directement du peuple. Du reste ces dénominations sont très arbitrairement employées.

Duché de Milan, Naples et la Sicile étaient soumis à l'Espagne, que les relations furent le plus importantes et le plus directes. Pour les favoriser il y avait non seulement une grande analogie entre les langues, mais aussi beaucoup de ressemblances de caractère. Dans un des plus anciens livres de musique qui ait été imprimé, le rarissime recueil *Canti B numero cinquanta* [1], sorti en 1501 des célèbres ateliers d'OTTAVIANO PETRUCCI DA FOSOMBRONE, nous trouvons trois chansons espagnoles à quatre voix qui semblent être les plus anciens spécimens de ce genre, que la typographie nous ait conservé.

Un dernier écho de cette vogue, en ce qui concerne la France persiste jusqu'aux intermèdes de certaines pièces de MOLIÈRE; ainsi dans *le Mariage forcé* [2], qui date du 29 janvier 1664, on peut voir (Acte IIIe, sc. IVe) un *Concert espagnol*, où des chanteurs italiens et de nationalité espagnole (le texte original indique un JOAN AGUSTIN et un TALLAVACA qui nous semblent, d'après leurs noms, avoir cette origine) exécutent divers fragments et, entre autres, la chanson :

Ciego me tienes, Belisa,
mas bien tus rigores veo
porque es tu desden tan claro
que pueden verlo los ciegos [3]...

Il en arrive de même dans le *Ballet des Nations* qui sert de fin au *Bourgeois gentilhomme*, dont la première exécution au Château de Chambord remonte à 1670. LULLY y place aussi une chanson espagnole :

Se que me muero de amor
y solicito el dolor... [4].

Enfin, dans le curieux intermède de *Cariselli* [5] écrit pour Fontainebleau, et plusieurs fois reproduit dans la suite, le célèbre Florentin, créateur de l'opéra français, introduit plus d'une mélodie espagnole comme des *Airs de Canaries* (aussi dans le *Ballet des Muses*, texte de BENSERADE, qui date de 1666) et la danse nommée *Folias*, destinée à une si grande vogue, et généralement connue sous le titre de *Folies d'Espagne*.

Cela nous prouve jusqu'à quel point ces manifestations de l'art profane espagnol avaient eu de vogue en France, sans doute importées sous les auspices des deux reines ANNE et MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE. D'autre part, on sait combien la guitare, la *guitare espagnole*, comme on la nommait partout, était devenue élégante jusqu'au point d'être indispensable dans le boudoir de toute dame à la mode.

Jusqu'ici les livres contenant ces œuvres ont été peu connus et étudiés, on a même douté de leur existence. La publication du *Cancionero de Palacio* fut une véritable révélation, que nous avons eu la bonne fortune de confirmer par la découverte à la riche *Bibliothèque Carolina* de l'Université d'Upsal (dont la réserve musicale est d'une inappréciable valeur) d'un rarissime volume, contenant 54 chansons espagnoles de la première moitié du XVIe siècle. Voici l'intitulé de ce précieux recueil, que nous croyons unique exemplaire connu : *Villancicos de diversos Autores, a dos y a tres y a quatro y a cinco bozes, agora nuevamente corregidos. Ay mas ocho tonos de Canto llano, y ocho tonos de Canto de organo para que puedam aprovechar los que a cantar començaren. Venetiis. Apud Hieronymum Scotum.* MDLVI [6].

Malheureusement les compositions contenues dans le *Chansonnier d'Upsal*, — c'est ainsi que nous nous complaisons à le nommer, — sauf une, ne portent point des indications d'auteur. Une seule, le n° 49 : *Dezidle al cauallero que non se quexe*, est attribuée à NICOLAS GOMBERT, l'illustre musicien flamand, qui de 1530 à 1535 fut maître des enfants de chœur à la chapelle espagnole de CHARLES V. Les autres sont, sans aucun doute, des œuvres des musiciens espagnols résidant en Italie pendant cette période, BARTOLOMÉ ESCOBEDO, FRANCISCO PEÑALOSA, ANTONIO DE RIBERA, JUAN DE SANTOS, JUAN DE YLLANAS, JUAN ESCRIBANO, DIEGO ORTIZ, PEDRO ORDOÑEZ, etc., etc., car la liste serait trop longue. Quelques-unes (n°s 7-25 et 33) se révèlent comme indubitablement de JUAN DEL ENCINA sous le double aspect du texte et de la musique. Nous en reconnaissons encore quelques autres de FLECHA et de JUAN VAZQUEZ. La popularité de ces chansons dut être bien grande, et c'est sans doute pour cela que l'éditeur ne crut pas nécessaire d'indiquer les noms des auteurs; ils devaient être connus de tout le monde. Le fait de désigner seulement GOMBERT nous semble s'expliquer parce qu'il s'agit de l'unique artiste étranger admis dans la collection. Nos suppositions se trouvent confirmées par un détail qui a son importance : la plupart de ces chansons sont les originaux de plusieurs transcriptions pour la *vihuela* qui se trouvent dans les recueils de VALDERRABANO, PISADOR, FUENLLANA, ESTABAN DAZA, etc., dont nous nous occuperons tout à l'heure.

De même que les œuvres du *Cancionero de Palacio*, celles qui forment le *Chansonnier d'Upsal* peuvent être classées en trois groupes d'après le style auquel elles appartiennent, soit le genre fugué, soit l'harmonique plus simple, soit enfin ce style visant principalement l'expression qui est le plus caractéristique de l'art national. Prenons comme modèle le n° XIV, admirable *Villancico* à trois voix qui se distingue par sa couleur pour ainsi dire romantique et mystérieuse et sa grande force expressive (Exemple XX). Il s'agit d'une amante qui attend son bien-aimé, et l'heure du rendez-vous, minuit, s'est bien écoulée sans sa venue. Les plaintes de l'amoureuse éclatent, elle ne peut plus se contenir et trahit son impatience d'abord, puis son inquiétude. La musique souligne chaque mot et chaque émotion. Chaque mesure serait à citer; mais nous ferons remarquer uniquement l'accord mineur de sous-dominante sur le mot *obscura* — obscure, délicieuse nuance qui assombrit l'harmonie, et surtout les gammes descendantes qui

1. Colophon, *Impressum Venetijs per Octauianum Petrutiu. Forosempronie-‖-sem die 5 Februarij Salutis anno 1501. Cum priuilegio inuictissi-‖-mi Domini Venetiaru, quod nullus possit cantum Figuratum Im-‖-primere sub pena in ipso priuilegio contenta*, in-4° oblong., 56 ff. (A la Bibliothèque du *Liceo* de Bologne). C'est le second libre du recueil *Harmonice musices Odhecaton*, la première impression de PETRUCCI. Les chansons espagnoles se trouvent pp. 22 et 29.

2. La musique fut composée par LULLY. Une réédition moderne en a été faite par LUD. CELLER, Paris, 1867.

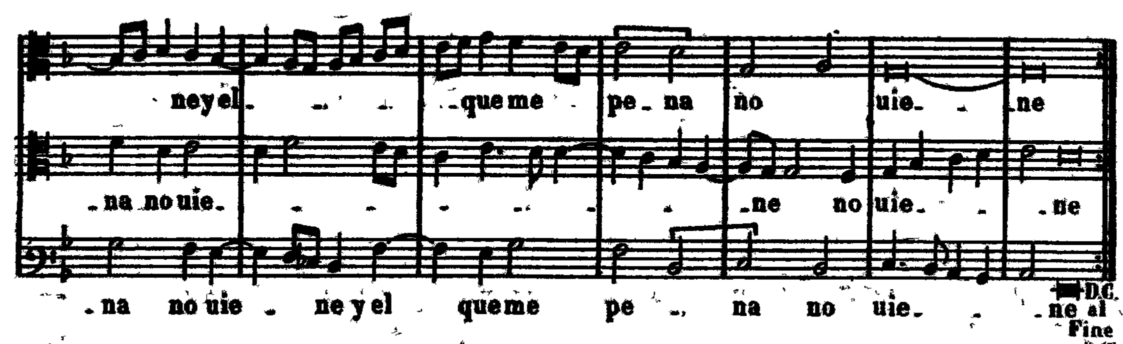
3. « Tu m'as rendu aveugle, Bélise, — mais cependant je vois ta rigueur, — car ton dédain est si grand — qu'il peut être vu par les aveugles... »

4. « Je sais que je meurs d'amour — et je cherche la douleur... »

5. *Divertissement comique ajouté à la suite des Festes de Thalie.* Il en existe deux éditions, Paris, CHR. BALLARD, 1702 et 1715.

6. Cet exemplaire, d'une aussi grande rareté, est classé à la Bibliothèque Universitaire d'Upsal sous la cote *V. Musik i tryck: 611.* Nous l'avons traduit en notation moderne et nous en préparons une édition critique chez l'éditeur DOTESIO, de Madrid.


TENOR I
TENOR II
BASSUS
Si la no-che haze oscu- - - -
Si la no - che haze oscu- - - - -ra Y
Si la noche haze oscu- - - - -ra ha-
- - - -ra Y tan cor- to es el ca- mi- -
tan corto es el ca- mi- - - - - - no es el cami-
ze oscu- - -ra Y tan cor - to es el ca - mi- -
- - no Co - mo no venis! Co - mo no venis! a-
- -no Co - mo no ve- nis! Co - mo no ve- nis! Co - mo no ve-
- -no Co - mo no venis Co - mo no ve - nis! a
FIN
-mi- - -go. La me - di - a
-nis! a mi- - - -go. La me- dia no - che es
-mi- - - - -go. La me -
noche espa -sa - da Y el queme pe - na no uie
pa- sa- - - - -da Y el queme pe-
-di - a no - che es - pa- sa - - da Y el queme pe-



accompagnent l'exclamation : *Como no venis!* (*Pourquoi ne venez-vous pas*), véritables cris de détresse d'amour dépeignant à merveille l'état d'âme de l'amante angoissée voyant son bonheur s'enfuir avec les ténèbres. La poésie de cette chanson nous fait souvenir d'une scène célèbre du fameux poème dramatique *la Celestina* (publié en 1499, à Burgos), dont la situation est la même, et qui pourrait parfaitement avoir inspiré l'auteur de ce petit chef-d'œuvre. Cela est de toute beauté, car il s'agit du sentiment vrai pris sur le vif, et de la réalisation complète du vœu qui devait plus tard être formulé par VINCENZO GALILEI : *in armonia favellare*. Ici les trois voix forment un seul tout, afin de produire l'ambiance harmonique nécessaire pour compléter le tableau. La polyphonie vocale sert à nous produire la jouissance qu'à présent nous demandons à l'orchestre et elle ne fait qu'augmenter l'intensité de la mélodie absolue, belle déjà par elle-même [1].

D'autres exemples seraient à analyser, car le *Chansonnier d'Upsal* est une véritable sélection d'œuvres de tout premier ordre, mais nous ne pouvons nous y arrêter, car d'autres sujets tout aussi intéressants réclament notre attention. Pour le moment nous nous bornerons à ajouter que le recueil en question comprend douze chansons à deux voix, douze à trois, douze à quatre et six à cinq, y compris celle de GOMBERT, toutes du genre profane, populaire, amoureux, courtisan ou chevaleresque, soit dans la forme du madrigal, soit du genre picaresque — les plus curieuses à divers points de vue, — formant de petits tableaux de mœurs, quelquefois d'une grâce piquante, non dépourvue de malice. Presque toutes sont composées sur des textes castillans, à l'exception de trois qui sont en catalan et deux en galaïque-portugais. Une seule adopte la forme dialoguée, le n° XXXIV[e] (Exemple XXI) et pourrait bien faire partie de quelque représentation scénique de style pastoral, à



1. Ce *Villancico* est probablement l'original transcrit par DIEGO PISADOR dans son *Libro de musica de vihuela*, etc. (Salamanca, 1552) : *Si la noche haze oscura...*



la manière des *Eglogas* de JUAN DEL ENCINA[1]. Elle nous semble présenter quelque intérêt pour l'étude des premiers essais de la musique dramatique. Enfin le volume conservé à Upsal contient aussi douze compositions du genre mixte : *Villancicos de Navidad*, — dix à quatre et deux à trois voix; un sur texte catalan, — écrits pour être chantés pendant le temps de Noël, devant la crèche qu'on élevait dans les églises, ou dans les palais des grands seigneurs suivant une ancienne et pieuse coutume. Ils sont naturellement inspirés du goût populaire.

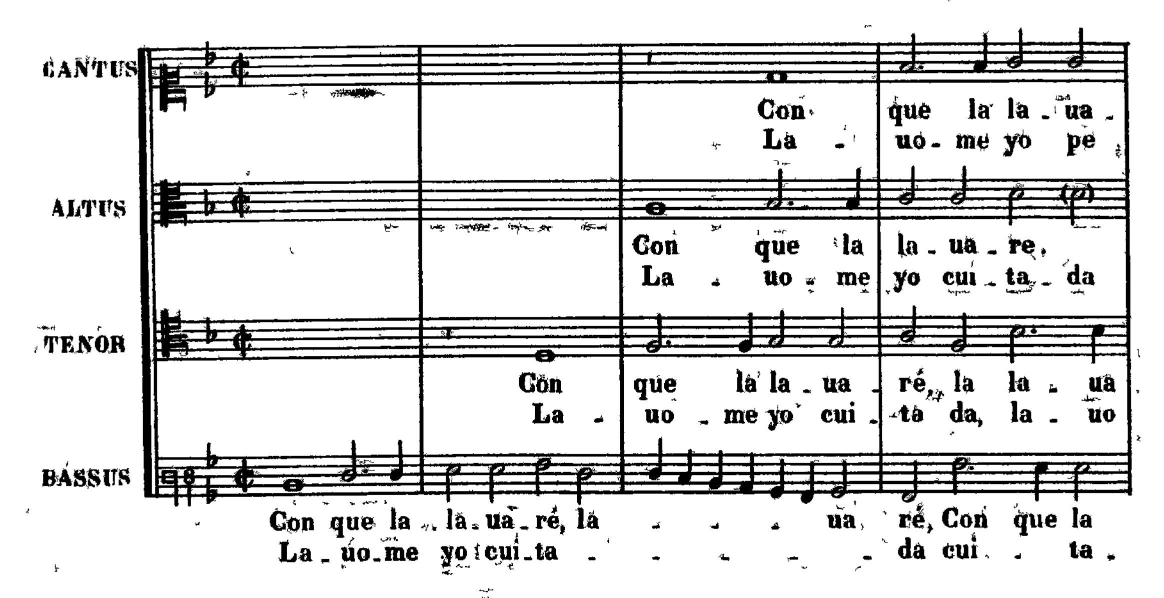
Nous soupçonnons fortement l'existence d'autres recueils de même nature : la production musicale espagnole de cette période fut trop abondante et de trop grande importance pour être restée toute inédite. Cependant, — pour le moment et tant que de nouvelles recherches n'auront donné lieu à quelque découverte — il faut remonter jusqu'à la seconde moitié du même siècle, pour en trouver quelques-uns, comme les trois recueils publiés par le fameux compositeur de l'école andalouse, JUAN VAZQUEZ, dont nous avons déjà parlé. Voici le signalement bibliographique de ces trois ouvrages devenus de la plus grande rareté, puisqu'on n'en connaît que les exemplaires conservés à la Bibl. du DUC DE MEDINACELI à Madrid : *Villancicos y Canciones de* JUAN VAZQUEZ (Osuna, JUAN DE LEON, 1551), *Recopilación de Sonetos y Villancicos á cuatro y á cinco voces de* JUAN VAZQUEZ

1. Il est curieux de confronter cette composition avec celle qui porte le n° 348 du *Cancionero de Palacio*, attribuée dans cette collection à un musicien inconnu nommé ALBOMAR. Le texte est le même, mais ici la musique est écrite pour trois voix et beaucoup moins développée. Les deux œuvres présentent de grandes analogies, et ont sûrement une origine commune.

(Sevilla, J. GUTIERREZ, 1559) et *Recopilacion de Sonetos y Villancicos à cuatro y à cinco, de* JUAN VAZQUEZ (*Ibid*, J. GUTIERREZ, 1560). Ce dernier recueil, le seul complet, est dédié à D. GONZALO DE MOSCOSO Y CASCERES PENNA et nous semble le plus intéressant. Dans la dédicace l'auteur établit la différence qui, à son sens, doit exister entre la musique religieuse « qui doit nous provoquer à la dévotion et élever notre âme vers le Créateur » et la musique profane « propre à égayer les esprits et à nous divertir ». A propos du premier genre il loue grandement MORALES et GUERRERO. Le recueil contient 22 chansons à cinq voix et 45 à quatre. Hors quelques *Sonnets* de style courtisan et chevaleresque, la plupart des compositions sont des *Villancicos* dans le goût populaire, pleins de charme, de verve et de grâce et du plus grand caractère. Nous reproduisons (Exemple XXII) l'un de ces derniers, d'un sentiment tendre et poétique, qui nous prouve tout le véritable talent de son illustre auteur.

Remarquons que dans ces œuvres l'influence italienne ne se fait pas du tout sentir : ce sont bien des *Villancicos* à la façon espagnole et nullement des *Madrigali*. Elles s'inspirent directement de l'art populaire, et leur simplicité dépourvue de tout artifice contrapontique, révèle clairement leur origine. Nous sommes donc bien loin des subtiles complications, propres de l'art courtisan, que l'on peut admirer dans les chefs-d'œuvre de PALESTRINA, de LUCA MARENZIO ou de DON GÉSUALDO, PRINCIPE DI VENUSA.

Seulement en Catalogne, sans doute par les relations de voisinage, on trouve des véritables *Madrigali*, comme ceux qui composent le rarissime recueil dû au célèbre PEDRO ALBERTO VILA, l'insigne musicien que nous avons cité plus haut comme le légitime représentant de l'école catalane. Voici son intitulé : *Odarum (quas vulgo Madrigales appellamur) diversis linguis decantatarum* (castillan, catalan, italien)... *Barcinonæ, in edibus* JACOBI CORTEY, *anno MDLXI* (A la Bibl. Municipale de Barcelone). Par malheur seulement la partie d'*Alto* de cette rarissime édition a été retrouvée; néanmoins, grâce à quelques cahiers manuscrits, il a été possible de reconstituer quelques-unes des œuvres insérées dans le recueil, mais l'ensemble reste toujours incomplet. Une des poésies du texte appartient au célèbre poète catalan PERE SERAFI et, si nous ajoutons que l'éditeur CORTEY, dans le prologue qui précède les *Odarum*, parle comme d'une chose fort connue de l'existence d'autres publi-











cations analogues — ce qui confirme nos soupçons, — nous aurons dit tout ce que nous savons sur le recueil de PEDRO ALBERTO VILA.

Tous les anciens bibliographes espagnols se plaisent à faire mention d'une œuvre importante, ayant joui, à ce qu'il parait, d'une grande popularité, mais devenue absolument introuvable : *Las Ensaladas de* FLECHA, *Maestro de Capilla que fué de las Serenissimas Infantas de Castilla, recopiladas por F.* MATEO FLECHA, *su sobrino, Abad de Tyhan y Capellan de las Majestades Cæsareas, con algunas suyas y de otros authores, por el mismo corregidas y echas estampar... Praga en casa de* JORGE NEGRINO, *año 1581*. Cette dénomination bizarre d'*Ensaladas* — salade, qu'on pourrait traduire

par pêle-mêle, mélange ou amphigouri — intriguait vivement. D'après le rhétoricien RENGIFO, une autorité, dans son *Arte poética* [1], l'*Ensalada*, au point de vue littéraire, n'est qu'une composition formée de strophes de quatre vers octosyllabes, la classique *redondilla*, alternant avec les plus diverses combinaisons métriques, non seulement espagnoles, mais aussi étrangères, sans suivre aucun ordre fixe et d'après la libre fantaisie du poète, qui pouvait même adopter une ou plusieurs langues dans le but de produire un véritable galimatias. En plus, les textes sacrés et profanes, les dictons, devises, proverbes et refrains populaires pouvaient s'y mêler capricieusement. On comprend combien ce mélange d'éléments hétérogènes pouvait être profitable à la musique et imprimer une nouvelle vie à la forme un tant soit peu compassée et froide du madrigal, car, au point de vue musical, les *Ensaladas* étaient un ensemble de thèmes de la plus diverse origine, plain-chant, chanson populaire, inspiration du compositeur, réunis en un tout par l'habileté contrapontique de l'auteur. La forme, et cela ne pouvait être autrement, restait absolument libre, car le seul but était de produire une apparente confusion, au fond savamment ordonnée. Cette confusion voulue contenait un germe dramatique et descriptif dont la musique devait augmenter l'intensité. Le maître PEDRELL arrive même à croire que les *Ensaladas*, quoique toujours écrites dans la forme polyphonique à quatre, cinq ou six voix, purent parfaitement être représentées. Le style dialogué de ces compositions semble en effet l'indiquer, et en plus nous devons tenir compte que plus d'une fois l'un des interlocuteurs demande spécialement à un de ses partenaires qu'il chante tel *romance* ou *tono*, ce qui permet de supposer que ces fragments seraient exécutés accompagnés de mimique — soit, selon l'expression du temps, *faziendo escarnio* — et suivant les traditions troubadouresques des anciens *juglares*. Si une telle hypothèse, assez bien fondée du reste, est admise, nous nous trouvons donc en présence d'un spectacle dramatique, conçu dans la forme de l'*Opéra madrigalesque*, mais antérieur d'une vingtaine d'années, tout au moins, à l'*Amfiparnasso*, la célèbre *comedia harmonica* d'HORATIO VECCHI, représentée à Modène en 1596, et l'une des premières tentatives qui précédèrent les essais de la *Camerata* florentine.

Il serait à discuter les raisons qui portèrent le vieux FLECHA à donner à ces œuvres le titre d'*Ensaladas*, quand presque toutes les circonstances qui caractérisent le genre se trouvaient déjà dans la forme consacrée du *Villancico*, sauf cependant le mélange de thèmes extravagants. En tout cas il semble s'être plutôt inspiré d'un précédent littéraire d'origine italienne, que des traditions purement nationales, mais uniquement sous cet aspect, car sa musique est foncièrement espagnole, espagnole de bonne souche. Nous sommes en mesure de faire ces affirmations, grâce à la trouvaille toute récente, non de l'œuvre complète, malheureusement, mais d'un unique cahier, celui de la partie de *Basse* (A la Bibl. Municipale de Barcelone). C'est bien peu, mais néanmoins il a été suffisant d'abord pour connaître les titres des œuvres comprises dans le recueil, puis pour les identifier avec leurs transcriptions qui se trouvent dans les diverses publications des maîtres *vihuelistas*. C'est ainsi que d'une façon approximative, quoique tout de même fort exacte, on est venu à savoir ce qu'étaient les *Ensaladas* de l'illustre compositeur catalan, créateur indiscuté du genre, car s'il est certain que le nom ne fit pas fortune — nous ne retrouvons pas un titre semblable dans toute la bibliographie musicale espagnole, — il est hors de doute qu'il désignait fort bien un si étrange amalgame d'éléments artistiques divers.

Le caractère dominant des compositions du dit genre est l'humorisme; un humorisme dans lequel se mêlent, à dose égale, une naïveté presque enfantine et une certaine intention malicieuse et picaresque. C'était bien ce qui convenait à ces braves chevaliers du XVI[e] siècle, âpres et fiers dans les combats, mais aimant à rire après avoir levé le coude, sans être effrayés par un grain de gros sel ou même une pointe de grivoiserie. Peut-être le texte littéraire laisse-t-il beaucoup à désirer, toutefois il répond aux exigences du musicien, qui, cherchant la variété dans l'unité, voulait retracer un tableau rempli de vie et de couleur. Le point de départ est presque toujours le même, le triomphe du bien sur le mal, la victoire de la grâce sur le vice, l'éternel combat entre Lucifer et le Tout-Puissant. Cette base établie, un prétexte quelconque, naufrage, bataille, incendie, tournoi ou concours, était bon pour développer une action embryonnaire. Remarquons bien, pour apprécier toute la valeur dramatique de ces compositions, que les *Autos sacramentales*, si importants dans l'histoire du théâtre espagnol, auront un point de départ similaire, le triomphe et l'exaltation de l'Eucharistie.

Sous l'aspect littéraire, la donnée des *Ensaladas* semble un peu frivole, et les symboles et les allégories trop peu recherchées, mais il faut reconnaître que l'élément pittoresque sauve tout. Il est en plus très favorable à la musique. Le compositeur avait en effet où choisir : la sévère sentence latine ou le texte sacré s'accommodait fort bien du style ample et solennel, même du plain-chant liturgique, tandis que les ingénuités ou les saillies spirituelles du *gracioso* — silhouette théâtrale qui déjà commence à se dessiner — voulaient l'art populaire, souvent l'inspiration locale, puisque tous les dialectes et même tous les argots étaient invités à intervenir. C'est précisément de là que provient l'intérêt artistique des *Ensaladas*, espèce de lanterne magique, qui reproduit en tableaux sommaires, mais riches de couleur, la vie si mouvementée de l'époque. Étudiants, soldats, pilotes, nautoniers, muletiers, pages, écuyers, jongleurs, baladins, interviennent à tour de rôle dans ces courtes scènes, précieuses au point de vue du folk-lore, car, quand toutes ces figures pittoresques parlent, elles le font en leur propre et naturel langage, que l'auteur prenait bien soin de reproduire scrupuleusement, afin de pimenter le tableau. Nous n'avons pas à dire combien cette irruption de la vie populaire devait bien être accueillie dans les milieux courtisans, et si les sévères seigneurs et les grandes dames, très fiers de leur noblesse, mais au fond sincèrement bons enfants, se laissaient bien vite gagner par cette joie vraie, par ce rire franc et communicatif.

La grande maîtrise de FLECHA se perçoit bien vite; en musicien consommé, il unit ces éléments hétérogènes de façon à ce que leur variété ne détruise pas l'unité de la conception; en plus, s'imposant toujours à la vulgarité parfois extrême du texte, il réussit, par la virtualité de la musique, à dégager toute la valeur

1. JUAN DIAZ RENGIFO., *Arte poética española* (Salamanca, 1592. Il y a plusieurs éditions postérieures).

éthique et esthétique du symbole. Nous avons ainsi la *Ensalada de la viuda* — la *veuve* et cette veuve n'est autre que la Musique elle-même, qui commence en chantant les paroles des lamentations du prophète Jérémie : *Facta est quasi vidua domina gentium*, puis se plaint de l'abandon où elle est tombée après la mort du Pape Léon X, son grand protecteur. Voilà le prétexte trouvé : la Musique nous raconte les méfaits que les chanteurs et les virtuoses commettent envers elle, sans escompter le mauvais goût du public, enclin à tout ce qui est banal et vulgaire. Elle présente un plaidoyer criminel non seulement contre les faux artistes, mais aussi — ajoute-t-elle :

Y del vulgo en general
Me querello
Porque tiende mas el cuello
Al tin tin de la guitarrilla
Que á lo que es por maravilla
Delicado [1].

A ce qu'il paraît, ce bon public est toujours le même, et a senti de tout temps une grande frayeur devant l'art véritable. Et pendant que la pauvre musique exhale ses plaintes, aussi justes que légitimes, nous entendons toutes sortes de refrains populaires, de *flons-flons* canailles ou de chansons de rue. Le tableau est complet, et il nous faut confesser qu'il est intéressant. Pour finir, la Musique invitera tous les assistants réunis à chanter une hymne en l'honneur du Messie qui vient de naître, et l'œuvre, après une scène très mouvementée, se termine par un ensemble grave et sévère, écrit dans le plus pur style polyphonique.

Un détail caractéristique des *Ensaladas* est que le symbole, au lieu d'être traité dans un sens abstrait, se concrète et se précise. S'agit-il d'un tournoi, Jésus-Christ en personne sera le champion, Adam et Lucifer lutteront avec lui comme combattaient les chevaliers de cette époque, ils porteront les mêmes armes et des devises analogues; ils seront accompagnés de témoins, et le combat aura lieu en champ clos, en présence des juges nommés à cet effet et de gentilles dames qui couronneront le vainqueur, tout conforme au Code de la Chevalerie. S'agit-il d'un naufrage (Exemple XXIII), comme dans l'*Ensalada de la Bomba*, ce sera une nef espagnole en détresse, perdue au milieu de la tempête, dont les matelots



1. « Et du vulgaire en général — Je me plains, — Car il tend mieux le cou — Aux *flons-flons* d'une petite guitare — Qu'à ce qui est par merveille — Délicat.



pendant le danger invoqueront tous les Saints du Paradis, et feront toutes sortes de vœux, quittes, une fois que les éléments se seront apaisés, à oublier leurs promesses en les noyant dans le vin. Pour augmenter la couleur du tableau, les matelots sont originaires des diverses régions de la Péninsule, et chacun parle sa langue ou son dialecte. A la fin, tous entonnent une espèce de *faux-bourdon*, sans doute dans le but d'augmenter, par le contraste, l'intention comique de la moralité latine. Si on confronte la transcription pour *vihuela* de cette œuvre, faite par MIGUEL DE FUENLLAÑA, avec la basse existante de l'édition originale de FLECHA, on verra qu'elles concordent parfaitement; donc, les harmonies étant similaires, on peut fort bien juger du développement vocal de la composition.

Par de si simples moyens ces petites œuvres pittoresques acquéraient un caractère d'actualité qui s'imposait vivement à l'attention contemporaine et, si un tel mélange de nobles pensées et de traits grotesques, parfois vulgaires ou même grossiers, nous déconcerte un peu, l'ingénuité gracieuse de l'ensemble et sa force comique, finissent toujours par nous dérider. Au point de vue musical, elles ont dû avoir une grande importance, et jouer un rôle considérable dans l'évolution des formes artistiques, préparant le triomphe définitif de la monodie vocale, d'où provient, comme on sait, tout l'art moderne.

Avec le propos de renouveler le contrepoint, les grands maîtres de cette époque eurent recours à la mélodie populaire. Habitués à concevoir dans la forme polyphonique, ils étaient devenus — à la rigueur on pourrait l'affirmer — incapables d'inventer une simple monodie. Quoique le fait puisse sembler bizarre, nous le croyons tout naturel comme conséquence logique des théories musicales alors en cours. Donc, pour donner une certaine variété à leurs conceptions, toujours conçues dans le moule étroit des règles contrapontiques, ils cherchaient des thèmes, soit dans le plain-chant, soit dans l'inspiration populaire. Le dernier cas arrive très souvent en Espagne, où cette féconde source de jouvence fut de tous les temps très riche et très abondante; le mérite des compositeurs indigènes ne consiste pas uniquement dans le fait d'avoir su accommoder les mélodies populaires dans le cadre sévère du contrepoint, mais aussi dans celui de s'être pliés, par instinct, aux rythmes et aux exigences du style vulgaire, beaucoup plus libre et plus dégagé, et si décrié et honni par la coterie savante, qui regardait ces manifestations du peuple comme complètement méprisables. S'inspirer du chant populaire était déjà quelque chose, s'approprier son ambiance et ses éléments caractéristiques nous semble encore mieux, mais ce qui est à coup sûr extraordinaire, c'est de n'avoir pas hésité à sauter par-dessus les lois rigoristes du contrepoint, d'avoir humanisé ces préceptes savants et austères, pour revêtir la musique naturelle de tous les artifices du style, sans en altérer l'essence et sans démentir son origine. Le maître PEDRELL, avec sa compétence habituelle[1], a fort bien analysé cet intéressant processus. « C'est vraiment merveilleux — écrit-il — ce que firent ces madrigalistes espagnols, si peu connus, les VILA et les JUAN DEL ENCINA, les FLECHA et les PEÑALOSA, et tant d'autres qu'il nous serait facile de nommer; car, en devançant tous leurs illustres contemporains, ils se sont engagés les premiers dans la voie qui devait conduire l'art vers la monodie pure, en employant le contrepoint comme accompagnement et non comme forme exclusive de toute la conception musicale. Nous répétons que c'est merveilleux, parce que précisément le pont à traverser, le mauvais pas à franchir, pour arriver du touffu contrepoint à la simple monodie accompagnée, n'était autre que celui de rendre ductile le premier, afin qu'il pût se plier aux exigences de la mélodie indépendante. Cela, qui nous semble si facile, ne l'était pas certainement pour ces glorieux artistes placés à une époque de transition, où la plus radicale des évolutions souffertes par l'art se préparait. Aujourd'hui nous pouvons dire que la musique contemporaine provient des formes et de l'essence des chansons et des danses populaires, mais en ce temps-là personne n'aurait osé soutenir une semblable proposition, qu'il n'était pas si simple de mettre en pratique. Voilà pourquoi on ne peut rien moins qu'être surpris devant les œuvres de ces artistes si

1. Voir l'étude sur FLECHA, dans la série *Musichs vells de la terra. Revista Musical Catalana*. Barcelone, 1904. Nous avons eu du reste largement recours à cette importante monographie pour la présente partie de notre travail.

[illegible]

[illegible]


CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS



valencien intitulé : *Estramps*; et une création d'un charme tout spécial et de caractère religieux populaire : *Els goigs de Nostra Senyora.*

Le *Madrigal* est en premier lieu une admirable interprétation musicale de la pensée littéraire que le compositeur suit pas à pas. En toute clarté il expose simplement le premier vers, et après les artifices canoniques commencent, cherchant souvent l'impression de l'accord pur, non par respect des conventions contrapontiques, mais dans le but préconçu d'obtenir l'expression exacte du concept. Sous l'aspect harmonique on ne pourrait rien moins qu'être intéressé par les formules spéciales du maître; la façon dont il évite l'écueil de doubler la note sensible, dans la partie de ténor à la troisième mesure, répétée dans la progression de la mesure suivante, nous semble très curieuse et fort originale, du moins elle n'a pas été souvent employée par les artistes contemporains. Il est impossible de poursuivre une analyse du style de BRUDIEU, mais si nous la faisions nous rencontrerions souvent des audaces très heureuses, qui anticipent sur son époque. Néanmoins il reste toujours d'une correction qui accuse une technique absolument supérieure. Ce beau *Madrigal* se compose de deux parties et une *tornada* (refrain-ritournelle), et l'ensemble est exquis d'un bout à l'autre. Il en est de même de celui qui commence *Les sagetes que amor tira* (Les flèches que l'amour lance), redevenu populaire en notre temps dans toute la Catalogne, grâce aux nombreuses sociétés chorales qui ont mis ce précieux joyau à leur répertoire.

Si le nom de BRUDIEU a obtenu un regain de succès dans sa terre natale, c'est grâce aux chansons populaires dont il s'inspire souvent, et dont la persistance dans la mémoire du peuple est vraiment extraordinaire. Le cas est frappant dans les *Goigs de Nostra Senyora* (*Joies de Notre Dame*). Ici un thème purement indigène, très répandu et encore chanté dans les pèlerinages et les pardons de Montserrat, est employé différemment harmonisé, dans les sept fragments ou épisodes qui composent ce petit poème en honneur de la Sainte Vierge, d'une fraîcheur et d'une grâce étonnantes. Toutes les ressources contrapontiques que possédait le maître catalan se montrent dans cette intéressante série de variations harmoniques, car le thème, d'une simplicité enfantine, est peu fait pour être varié. BRUDIEU se tire de cette impasse avec une sérénité imperturbable, sans faire violence à l'harmonie et déployant la plus extraordinaire fantaisie et la plus grande habileté. Le sixième épisode se fait remarquer par le contraste rythmique des valeurs ternaires et binaires, inspiré peut-être de la typique *Sardana*, la danse populaire de Catalogne. Le cinquième et le septième sont écrits à cinq voix; dans ce dernier le thème apparaît amplifié, sous une nouvelle version, et les développements harmoniques qu'il produit servent de digne couronnement à cette création de premier ordre. La liberté des procédés du *maître* est justifiée pleinement par son impeccable correction; ils obéissent toujours à un grand sens esthétique et même technique. L'étude des œuvres de BRUDIEU ne peut être que très féconde, car c'était un artiste fort personnel et original, doué de facultés peu communes.

Nous nous sommes peut-être trop étendu en parlant des *madrigalistes* espagnols, mais il faut tenir compte que cette manifestation de l'art national est restée presque inconnue jusqu'à nos jours, et qu'il était nécessaire de lui donner dans notre étude la place importante qui de plein droit lui revient. La musique religieuse espagnole a été au moins quelque peu étudiée, mais la musique profane! on n'en soupçonnait même pas l'existence. Cependant nous avons cru prouver que FLECHA et BRUDIEU ne sont pas des artistes indifférents, et il en serait de même pour d'autres illustres inconnus dont l'étude reste encore à faire.

Au même ordre de productions artistiques se rattachent le recueil de RUIMONTE que nous avons déjà signalé : *El Parnaso español de Madrigales y Villancicos*, etc. (Anvers, 1614), conservé à la Bibl. Nat. de Paris, et celui du prêtre JUAN ARANIES, qui étudia à Alcala et vécut à Rome, que l'on peut trouver à la Bibl. du *Liceo* de Bologne : *Libro Segundo de tonos y Villancicos, á una, dos, tres y cuatro voces. Con la zifra de la guitarra espannola á la usanza romana. De* JUAN ARANIES. *Dedicado al Excelentissimo Sennor* DUQUE DE PASTRANA, PRINCIPE DE MELITO, *Embaxador de la S. C. Real Magestad en la Corte Romana* (Rome, 1624)[1]. Si nous ajoutons quelques collections sur des poésies italiennes comme les recueils de SEBASTIAN RAVAL : *Primo Libro de Madrigali a 5 voci* (Venise, 1593), *Primo Libro di Canzonette a 4 voci* (Venise, 1593) et *Madrigali a tre voci* (Rome, 1595. Tous les trois au *Liceo* de Bologne), de même que les *Madrigali a cinque voci* (Venise, 1584, inconnus), cités

1. ARANIÉS signe sa dédicace le 5 septembre 1624, et prend les titres de Chapelain et Maître de Chapelle de l'Ambassadeur d'Espagne à Rome. Son recueil in-fol. comprend 23 compositions imprimées en partition, sur des textes castillans. Il a dû exister certainement un *Premier livre*, celui qui nous occupe portant la mention *Libro segundo*, que FÉTIS signale comme publié aussi en 1624.

par WALTHER[1] sous le nom de FILIPPO FRAGMENGO, compositeur que FÉTIS donne comme espagnol, mais dont la nationalité nous semble un peu suspecte; les *Madrigali di* PIETRO VALENZOLA, *Spagnolo, Cantor in S. Marco, a 5 voci, con uno a sei et uno Dialogo à 8... Lib. I* (Venise, 1578. Au British Museum), auteur dont la patrie, d'après le titre de son ouvrage, ne peut être mise en doute, qui fut à ce qu'il parait *Maestro de l'Accademia Filarmónica* de Vérone, puis chanteur de la Cathédrale de Venise, et dont le nom orthographié à l'espagnole doit être PEDRO VALENZUELA[2], et enfin le *Primo libro de Madrigali a cinque voci, di* D. GIUSSEPE DE PUENTE (Naples, 1606. À Bologne, seulement le cahier de *Canto*), le répertoire bibliographique de ce genre de productions, dues aux musiciens espagnols, et connues jusqu'à ce jour, sera à peu près complet[3]. L'origine du dernier des artistes que nous venons de nommer est claire pour nous, d'abord par l'orthographe PUENTE (purement espagnole), et non PONTE ou D'APONTE, ensuite par la dédicace à « DON ANDREA DI SALAZAR *mio fratello, del Consiglio collaterale di Sua Maesta e suo Secretario in questo regno di Napoli* »[4]. Nous considérons donc PUENTE, dont le recueil comprend 21 compositions sur des poésies italiennes, comme l'un des nombreux Espagnols établis dans le Royaume des Deux-Siciles, alors dépendant de la Couronne d'Espagne.

VIII. — Les vihuelistas.

Les œuvres des *Madrigalistes* espagnols trouvent un complément de la plus grande valeur dans celles des Maîtres *vihuelistas*, qui, d'autre part, présentent un intérêt tout spécial pour l'étude de la musique instrumentale. On sait que, vers la fin du XVIe siècle, une ère nouvelle allait s'ouvrir pour la musique. Une transformation radicale devait révolutionner l'art, car la polyphonie vocale, alors dominante, allait céder le pas à la monodie, c'est-à-dire au chant accompagné harmoniquement par un ou plusieurs instruments. Dans les divers *traités de vihuela* qui en Espagne remontent presque au premier tiers de ce siècle, nous pouvons suivre pas à pas le processus de cette évolution transcendante, et par ce fait, leur importance saute aux yeux, ils forment une documentation précieuse et pour ainsi dire unique. Du reste la bibliographie en est fort riche, quoique fort peu étudiée, et nous ne croyons pas qu'aucun autre pays en possède une collection aussi abondante pendant la même époque.

Tout d'abord il convient d'établir ce qu'était la *vihuela*, qu'il ne faut pas confondre ni avec le luth, ni avec le *théorbe* italien, ni avec la *mandore*, quoique tous les quatre appartiennent à la même famille d'instruments à cordes pincées. A vrai dire il n'a point existé de *luthistes* espagnols[5], mais bel et bien des *vihuelistas*, ce qui n'est pas précisément la même chose. La désignation de *guitarristes* ne serait pas, organographiquement parlant, beaucoup plus exacte, car cet autre instrument ne s'homologue avec la primitive *vihuela* que vers la fin du XVIe siècle, et le fait est clairement signalé par l'apparition du petit mais excellent *traité* : *Guitarra española y vandola en dos maneras de guitarra castellana y catalana* (Barcelone, 1585), dû au célèbre musicien polygraphe JUAN CARLOS AMAT. Donc en premier lieu la *vihuela* n'est pas ni le luth ni la *guitarra*, quoique généralement elles soient confondues.

La *vihuela* semble procéder de l'*Ûd* arabe. Tous les écrivains de l'époque parlent d'elle comme d'un instrument très répandu, et font remarquer qu'il y en avait de deux sortes : *vihuela de mano* (de main), que l'on jouait en pinçant les cordes, et *vihuela de arco* (à archet), dont les cordes étaient frottées comme sur le violon. La *vihuela de mano*, qui est celle qui doit nous occuper, avait originellement six cordes, et ce fut le PÈRE BERMUDO, l'illustre théoricien, qui lui en ajouta une septième : c'était l'instrument élégant et aristocratique par excellence et tout gentilhomme bien élevé devait savoir en jouer; par contre la *guitare* était alors exclusivement populaire. Douée d'abord de quatre cordes, le célèbre romancier VICENTE ESPINEL, d'après les témoignages de LOPE DE VEGA[6] et des deux remarquables maîtres de cet instrument, DOIZI DE VELASCO (*Nuevo método de cifra para tañer la guitarra.* — Naples, 1640) et GASPAR SANZ (*Instruccion de música sobre la guitarra española* (Saragosse, 1674), lui en aurait ajouté une cinquième (le bourdon), perfectionnement qui aurait valu à la guitare l'épithète d'espagnole, par laquelle elle fut longtemps désignée. On ne peut toutefois affirmer si ESPINEL fut véritablement l'introducteur de cette réforme, car en 1544, onze années avant sa naissance, FRAY JUAN BERMUDO, dans son importante *Declaracion de instrumentos*, parle déjà de guitares à cinq cordes; en tout cas le célèbre romancier dut être le propagateur de la réforme et le créateur de la nouvelle technique.

Il est avéré que, selon les usages du bon ton, les principes d'une bonne éducation aristocratique, pendant le XVIe siècle, exigeaient des connaissances dans l'art de chanter en s'accompagnant de la *vihuela* en Espagne, comme du luth ou du théorbe dans les autres pays. Cette mode si répandue nous explique l'abondance des *Traités* et des *Artes de tañer* (jouer) *la vihuela por cifra*, c'est-à-dire de jouer l'instrument d'après le système de notation chiffrée qui lui était propre, et qu'on appelait aussi *tablature*. Leur importance est grande sous trois aspects. Tout d'abord, et la haute autorité de GEVAERT l'a reconnu, c'est en eux qu'il faut rechercher les origines des formes de la musique instrumentale et les premières ébauches de l'orchestre moderne, en un mot

1. *Musikalisches Lexikon*, etc., Leipzig, 1732.

2. Les anciens catalogues des archives de la Chapelle Royale de Madrid enregistrent plusieurs *Motets* a diverses voix d'un compositeur du XVIe siècle, portant ce nom.

3. Dans plusieurs collections et recueils de *Madrigali* publiés en Italie on trouve souvent des œuvres d'artistes espagnols. Il serait trop long d'en faire la liste, mais nous signalerons, comme exemple, deux compositions : *Mille sospir* et *Miser in van mi doglio* nos 13 et 16 du *Primo libro delle Muse à quattro voci...* (Rome, 1555, A la Bibliothèque de Berlin), écrites par LERMA, et deux de DOMENICO MONTENEGRO, plus une de GEORGIO MONTENEGRO, qui se trouvent dans le *Primo libro delle Villanelle a tre voci...* (Venise, 1590. A la Bibliothèque de Vienne).

4. (Traduction.) « DON ANTONIO DE SALAZAR mon frère, du Conseil collatéral de Sa Majesté et son Secrétaire dans ce royaume de Naples. »

5. Quoique intéressant au point de vue bibliographique, l'ouvrage du COMTE DE MORPHY : *Les Luthistes espagnols du XVIe siècle* (BREITKOPF et HÄRTEL), n'est point à recommander. L'auteur part d'une base fausse en assimilant le luth et la *vihuela*, et il pourrait induire le lecteur non prévenu en une confusion lamentable.

6. *La Dorotea*. Scène dernière du 1er acte (Madrid, 1632). Aussi dans la dédicace de sa comédie : *El Caballero de Illescas*, au propre illustre musicien-poète VICENTE ESPINEL.

de la *musique pure*, ainsi que le développement des monodies accompagnées, devant conduire au drame musical. Ils sont, en outre, de précieux auxiliaires pour suivre le processus de la transformation de l'art ancien et des *modes* classiques en la tonalité moderne, progrès dont l'agent efficace, le principe essentiel, semble avoir été la mélodie populaire, les chansons et les danses du peuple. De même que le luth et le théorbe, la *vihuela*, ainsi qu'aujourd'hui le piano, l'orgue ou la harpe, pouvait se permettre toutes les hardiesses autorisées par le *tempérament*, ce qui était impossible aux compositeurs du genre polyphonique, par suite de l'éducation exclusivement diatonique des voix.

En second lieu les *libros de cifra* ont une grande importance, par la contribution considérable qu'ils apportent pour l'étude du *folk-lore* musical. Après s'être approprié tout ce qui dans les œuvres de la polyphonie vocale était à leur convenance, les *vihuelistas* eurent recours, en vue d'amuser les hauts et puissants personnages auprès desquels ils vivaient, aux chansons et aux danses populaires, c'est-à-dire à cette musique naturelle et spontanée, qu'ils nous ont conservée dans sa fraîcheur et sa grâce prime-sautière. En dernier ressort ils nous intéressent sous l'aspect littéraire, ayant groupé dans leurs recueils toute une série de spécimens d'une poésie caractéristique, qui, grâce à cette heureuse coïncidence, ne se sont pas irrémédiablement perdus.

Comme la plupart de ces publications sont devenues de la plus extrême rareté, nous croyons faire œuvre utile en faisant d'elles une énumération ordonnée, quoique sommaire. La plus ancienne connue est l'œuvre de Don Luis Milan, chevalier valencien au service du Duc de Calabre. Elle porte le titre suivant : *Libro de musica de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discipulo principiante : mostrandole ordenadamente los principios de cada cosa que podria ignorar para entender la presente obra. Compuesto por* Don Luys Milan. *Dirigido al muy alto é muy poderoso é invictissimo principe* Don Juhan *por la gracia de Dios rey de Portugal y de las yslas. Año MDXXXV.* (Imprimé à Valence[1]. A la Bibl. Nat. de Paris). Il s'agit pour ainsi dire du type auquel s'ajustèrent les ouvrages de cette sorte, quoique le premier *traité* où l'on parle, bien qu'incidemment de la technique de la *vihuela*, soit le *Portus Musicæ*, publié en 1504 par Diego del Puerto, bénéficiaire de l'église de *Santa Maria de Laredo*. Quelques auteurs[2] prétendent que peut-être l'auteur du livre nommé *El Maestro* (Le Maître) fut la même personne que l'un des deux Jean Loys, chanteurs flamands au service des chapelles de Philippe de Bourgogne et de Charles V. C'est une erreur. Don Luis Milan était, comme nous l'avons dit, natif de Valence et gentilhomme de bonne souche. Il resta longtemps au service du Duc de Calabre, et nous croyons curieux de faire observer que précisément l'imitateur[3] du *Cortigiano*, l'ouvrage célèbre de B. de Castiglione qui fut le code de l'élégance et du bon ton pendant la Renaissance, est l'auteur du premier livre de tablature de *vihuela* publié en Espagne. Sans doute l'écrivit-il dans le but de faciliter l'enseignement d'un instrument dont la connaissance était jugée comme indispensable à tout homme du monde. La valeur de ce précieux recueil est indiscutable, non seulement par l'ancienneté des œuvres qu'il transcrit, toutes de la fin du XVe ou du commencement du XVIe siècle, mais aussi par l'élégance avec laquelle lesdites transcriptions sont faites pour les ressources de l'instrument, encore uniquement doué de six cordes. L'accompagnement du *romance* traditionnel de *Durandarte* (Exemple XXV) suppose déjà une technique assez avancée.



1. Le *Colophon* est ainsi rédigé : « *A honor y gloria de Dios todopoderoso, y de la sacratissima Virgen Maria madre suya y abogada nuestra. Fué impresso el presente libro de música de Vihuela de mano, intitulado el Maestro, por* Francisco Diaz Romano. *En la Metropolitana y Coronada Ciudad de Valencia. Acabóse á III dias del mes de Deziembre. Año de nuestra reparacion de Mill y quinientos treynta y seis.* »

2. Voir Van der Straeten, *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Vol. VII, p. 163-277 et suivantes.

3. L'adaptation de Luis Milan, intitulée aussi *El Cortesano*, fut publiée à Valence en 1561, in-8.



Trois années plus tard parut la rarissime collection *El primero (segundo, tercero, quarto, quinto y sexto) Libro del Delphin de música* (Le dauphin de musique) *de cifras para tañer Vihuela. Hecho por* Luys de Narbaez. *Dirigido al muy illustre señor el Señor Don* Francisco de los Covos... *Ay en el veynte y dos diferencias de Cõde Claros para discantar y siete diferencias de Guardame las vacas y una bara de cõtrapũto* (MD. XXXVIII, Valladolid[1]. — Bibl *Nacional* de Madrid). L'auteur, originaire de Grenade, et très remarquable joueur de *vihuela*, fut à ce qu'il paraît le maître de Philippe II. Il se fit remarquer aussi comme très élégant poète et, dans les divers *Cancioneros* du XVIe siècle, on trouve fréquemment son nom en tête de plusieurs compositions tant profanes que religieuses. L'éloge poétique de la musique, qu'il place au début de son ouvrage, nous prouve combien il admirait les excellences de l'art divin, avec la même véhémente ferveur que les plus ardents disciples de l'école néo-pythagoricienne d'Alexandrie.

Lo criado
Por música está fundado,
Y por ser tan diferente,
Tanto más es excelente,
Porque está proporcionado[2].

On voit bien dans ces lignes l'adepte convaincu du grand philosophe de Crotone et le partisan des doctrines d'Aristoxène.

Outre son talent de virtuose, Narvaez était aussi un compositeur distingué. En plus de ses nombreuses transcriptions pour la vihuela, il nous a été conservé deux fort beaux *Motets* de sa composition : *De Profundis clamavi* (à 4 voix. *Motteti del Fiore. Lib. IV.* Lugduni, 1539. A Vienne) et *O salutaris hostia* (à 5 voix. *Quintus Liber Mottetorum...*

1. Le *Colophon* dit : *Fue impressa la presente.... En Valladolid por* Diego Fernandez de Cordova. *Acabose a treynta de Octubre* [MDXXXVIII].

2. (Traduction.) « Tout ce qui a été créé. — Dans la musique trouve un fondement, — Et quoique bien différent — C'est d'autant plus excellent — Que cela est bien proportionné. » *Loc. cit.*

Lugduni, 1542. A Munich), dans lesquels il fait montre de son savoir peu commun dans le genre polyphonique. Dans ses six *Libros del Delphin*, il adapte à son instrument favori de nombreuses œuvres de JOSQUIN, GOMBERT, RICHAFORT et d'autres célèbres maîtres étrangers et espagnols, sans compter toute une série de *tonos, villancicos, romances*, parmi lesquels celui si connu de *La bella malmaridada* (Exemple XXVI) qui trouve un écho dans la chanson populaire française de la *Maumariée*, des *Differencias* (Variations) et *Airs de danse*, soit de cour, soit plébéiens, sans contredit la plus





intéressante partie du recueil. Son fils ANDRÉS DE NARVAEZ fut l'héritier de sa grande habileté sur la *vihuela*, d'après les témoignages de ses contemporains. Consignons en passant que la ville de Grenade, où naquirent les deux artistes que nous venons de nommer, produisit d'autres virtuoses de *vihuela* très remarquables, comme LUIS DE GUZMÁN, célébré par l'historien PAUL JOVIUS et dont le PÈRE BERMUDO rapporte qu'il était capable de jouer sur un instrument non accordé; HERNANDO DE JAEN, longtemps au service du Roi de Portugal, et enfin BALTASAR RAMIREZ, que des écrivains de l'époque appellent le « premier joueur de luth (de *laud* et non de *vihuela*) de toute l'Europe ».

Après le livre de LUIS DE NARVAEZ, nous trouvons la collection du chanoine de Séville, mort en 1570, ALFONSO MUDARRA : *Los tres libros de música de cifra para viguela ..* (Séville, 1546. A la Bibl. *Nacional* de Madrid, Legs BARBIERI), qui est parmi les moins connus et étudiés, et l'année suivante le curieux *Musis dicatum. Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de música. Compuesto por* ENRRIQUEZ DE VALDERRÁBANO (Valladolid, 1547[1]. A la Bibl. *Nacional* de Madrid). Par les préliminaires du volume nous apprenons le nom de la ville natale de l'auteur, Peñaranda de Duero, et que son ouvrage est le produit d'un travail de douze années. La disposition typographique présente cette particularité que, comme les transcriptions sont généralement faites pour deux instruments concordants, les parties sont placées en regard l'une de l'autre, de façon que chacun des exécutants puisse les suivre, le volume étant placé entre eux deux. La table des matières énumère des adaptations d'œuvres d'ADRIAN WILLAERT, ARCHADELT, BAULDOIN, FRANCESCO MILANESE, GOMBERT, JACQUET, JOSQUIN, LAYOLE, LOYSET (PIETON?), MOUTON, PIETON, VINC. RUFFO et VERDELOT, plusieurs incertaines et, parmi les maîtres du terroir, le propre ENRRIQUEZ (DE VALDERRÁBANO), JOAN VAZQUEZ, LUPUS (sans doute DUARTE LOBO), MORALES, ORTIZ et SEPÚLVEDA, sans compter les chansons populaires, *romances* et *airs à danser* qui forment le principal attrait de cette sorte de recueil. Dans l'introduction de son ouvrage, VALDERRÁBANO assure que de même que la musique « n'a été donnée par Dieu à aucune créature terrestre avec autant de perfection qu'à l'homme, elle ne se trouve pas dans aucun autre instrument à cordes d'une façon aussi parfaite que dans la *vihuela*[2] ». Il s'exprime en plus sur son art avec une grande élévation d'idées, qui ne seraient point désavouées par un platonicien du groupe de MARSILE FICIN.

L'ordre chronologique nous présente peu après le *Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesto por* DIEGO PISADOR, *vezino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso Señor* DON PHILIPPE, *príncipe de España, nuestro señor* (Salamanque, 1552[3]. A la Bibl. Nationale de Paris), qui ne cède pas en intérêt à tous ceux qui l'avaient précédé.

Aveugle comme SALINAS et CABEZON, ses glorieux confrères contemporains, fut l'illustre artiste MIGUEL DE FUENLLANA, né à Navalcarnero, village des

1. Voici le *Colophon* : « *Fenesce el libro llamado Silva de Sirenas. Compuesta por el Excellente músico* ANRRIQUEZ DE VALDERRAVANO. *Dirigido al illustrissimo Señor Don* FRANCISCO DE CUÑIGA, CONDE DE MIRANDA, *etc. Fué impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, por* FRANCISCO FERNANDEZ DE CORDOUA, *impressor. Junto á las Escuelas Mayores. Acabose á veynte y ocho dias del mes de Julio deste año de 1547.* »

2. « *Esta* (la musica) *en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela.* » *Loc. cit.*

3. Le *Colophon* s'exprime ainsi : « *Fenesce el presente libro de cifra para tañer vihuela. Hecho por* DIEGO PISADOR *y impresso en su cassa. Acabóse año del nascimiento de nuestro redemptor Jesu-Christo. De mil e quinientos y cincuenta y dos años.* » Il contient des œuvres de BASURTO, GOMBERT, JUSQUIN, JUAN MONTON (MOUTON), MORALES, DIEGO PISADOR, PEMBORUM (?), JOAN VAZQUEZ et ADRIANUS DE VILART (WILLAERT). VAN DER STRAETEN en a reproduit le *Prologue* et la *Table de matière*. Voir *La Musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*. Vol. VIII, p. 416.

environs de Madrid. Malgré la perte du sens de la vue, il était doué d'une adresse extraordinaire, au point de pouvoir remplir le métier de postillon. Au moment où le Roi de Bohême se trouvait en Espagne, raconte ZAPATA dans sa *Miscelanea*[1], c'était FUENLLANA qui partait avec les courriers de la maison du Maître des postes, les guidait pendant le voyage, et les ramenait dans la capitale. — « *On ne pourra plus dire* — s'écrie le chroniqueur en question — *quand les aveugles conduisent, gare à ceux qui les suivent, mais gare à ceux qui courent la poste.* » Cet aveugle singulier se fit remarquer aussi comme organiste excellent et fort habile joueur de *vihuela*. Le répertoire de ce dernier instrument se vit enrichir par son *Libro de Musica para vihuela intitulado Orphenica Lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por* MIGUEL DE FUENLLANA. *Dirigido al muy alto y muy poderoso señor D.* PHILIPPE *principe de España, rey de Inglaterra, de Napoles, nuestro Señor...* (Séville, 1554[2]. Au Conservatoire de Paris). Ici nous pouvons observer les progrès considérables que la technique a faits dans le très court espace de vingt ans, car FUENLLANA se montre non seulement plus complexe que tous ses prédécesseurs dans les combinaisons de l'accompagnement, mais est l'un des premiers à comprendre toute l'attention que mérite un élément nouveau — qui alors commençait à se dessiner — appelé plus tard à jouer un rôle considérable : l'*accord*. Dans son *Catéchisme d'histoire de la Musique*, H. RIEMANN dit en parlant de la musique instrumentale du XVIe siècle : « Les compositions originales écrites pour des instruments seuls étaient composées de même que si elles eussent été destinées au chant, et en vérité elles l'étaient, car alors, même la musique de danse était chantée ; en général les compositions écrites pour le luth (ou des instruments similaires *théorbe, guitare*) ne sont que des réductions, hors la seule exception, *peut-être unique*, des compositions rigoureusement polyphoniques de l'espagnol MIGUEL DE FUENLLANA (1554) ». RIEMANN a raison, mais il aurait pu dire la même chose de tous les *vihuelistas* espagnols. Le fait est que l'*Orphenica Lyra* reste l'un des plus importants traités de la série. Il est divisé en six livres divers, renfermant des transcriptions pour chant ou purement instrumentales, d'œuvres de JOSQUIN, LIRITHIER (*sic*), GASCON, GOMBERT, ANDRES DE SILVA, WILLAERT, JACHET, ARCHADELT et LAURUS, parmi les maîtres étrangers et parmi les nationaux, de FUENLLANA lui-même, JOAN VAZQUEZ, MORALES, LUPUS, les deux GUERRERO (PEDRO et FRANCISCO), FLECHA le vieux, RAVANEDA et BERNAL. Il est utile pour connaître la curieuse personnalité de l'auteur des *Ensaladas*, car il en reproduit quelques-unes, ainsi que des *Villancicos* et *Estrambotes*[3] de sa composition. Ajoutons, pour finir, que l'*Orphenica Lyra* contient un grand nombre de *romances* populaires, quelques-uns mauresques, comme celui de la prise d'Alhama (Exemple XXVII) qui devait inspirer LORD BYRON, dont plusieurs ne se trouvent pas dans les anthologies littéraires.

Passons rapidement sur quelques ouvrages qui se rattachent à la littérature musicale de la *vihuela*, comme la *Declaracion de instrumentos* (Osuna, 1549) du P. BERMUDO, qui contient toute une partie se référant à cet instrument, que le savant théoricien perfectionna par l'adjonction de la septième corde ; et ceux de LUIS VENEGAS DE HENESTROSA (*Libro de cifra nueva para tecla*[4], *harpa y vihuela*. Alcala, 1557. A la Bibl. *Nacional* de Madrid) ; du dominicain FRAY TOMÁS DE SANTA MARIA (*Arte de tañer fantasia, assi para Tecla como para Vihuela*. Valladolid, 1565) et de l'insigne ANTONIO DE CABEZON



1. Ed. de P. DE GAYANGOS dans le *Memorial histórico español*. Madrid, R. Academia española, 1859, t. XI, p. 120 : *De habilidades de ciegos*.

2. Le *Colophon* est ainsi rédigé : « *Fue impresso en Sevilla, en casa de* MARTIN MONTESDOCA. *Acabóse á dos dias del mes de Octubre de mil y quinientos y cincuenta y quatro años.* »

3. On pourrait traduire *Estrambote* par *Boutade*. C'étaient des petites compositions poétiques de caractère picaresque ou humoristique, que l'on chantait comme intermède entre d'autres compositions de style sérieux.

4. Par le mot *tecla*, *touche*, on désignait les instruments à clavier, comme l'épinette, le clavicorde et l'orgue.

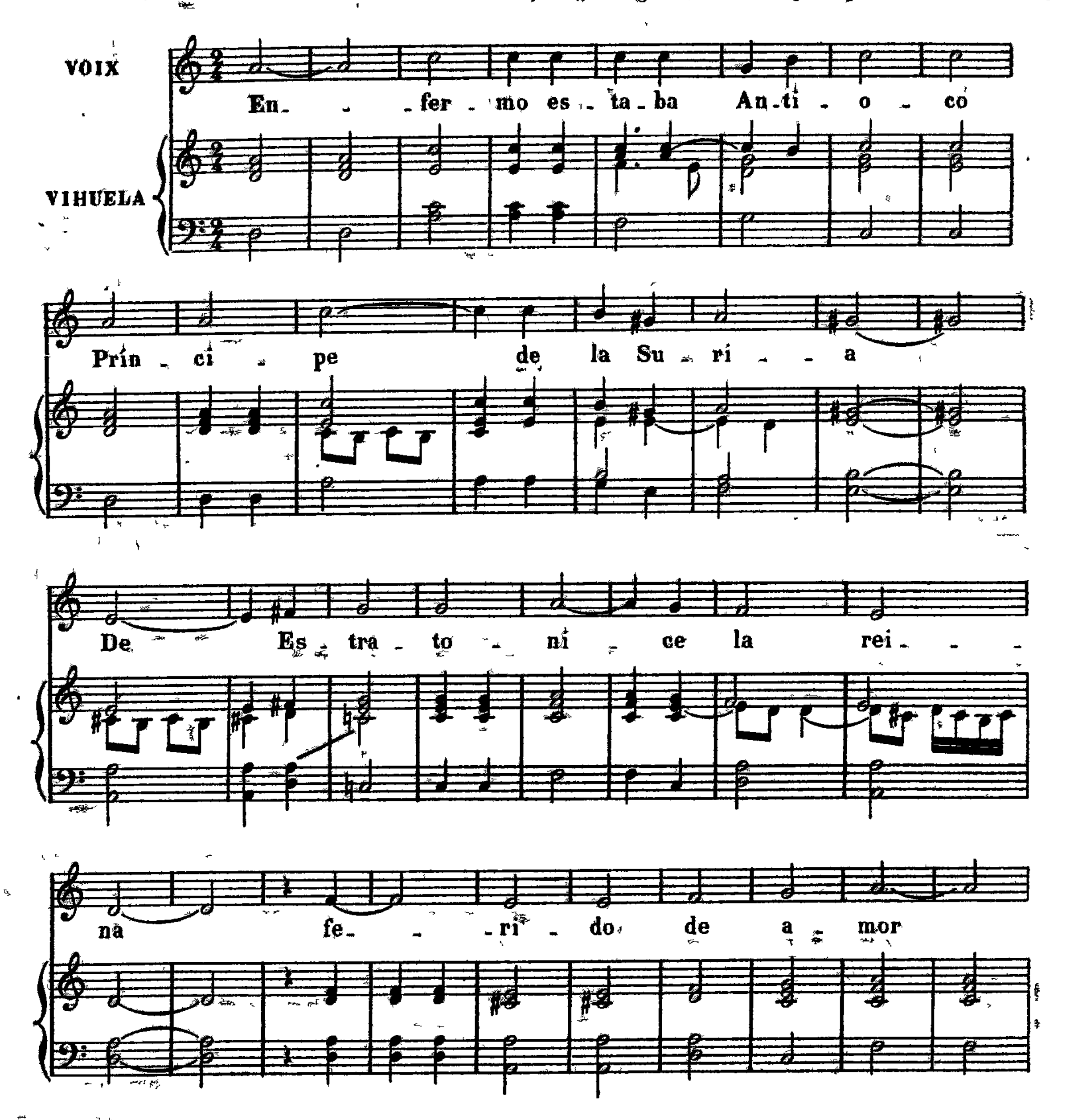


(*Obras de música para tecla, arpa y vihuela.* Madrid, 1578) dont nous avons déjà parlé, car ils ne traitent plus exclusivement l'instrument aristocratique et à la mode, mais s'occupent aussi de l'épinette, du clavicorde, de la harpe et de l'orgue, pour lesquels ils donnent de nombreux morceaux, transcrits en la tablature propre à chacun d'eux; et enfin arrivons à celui qui termine la série, le *Libro de musica en cifras para vihuela, intitulado El Parnasso en el qual se hallará toda diversidad de Musica, assi de Motetos, Sonetos, Villanescas, en lengua Castellana, y otras cosas como Fantasias del Autor, hechas por* ESTEBAN DAÇA, *vezino de la muy insigne villa de Valladolid, dirigido al muy Illustre Señor Licenciado* HERNANDO DE HABALOS DE SOTO, *mayor del Consejo Supremo de Su Magestad.... Impressopor* DIEGO FERNANDEZ DE CÓRDOUA *Impressor de su Magestad. Año de* M.D.L.xxvj (A la Bibl. *Nacional* de Madrid).

Comme nous l'avons indiqué, c'est le dernier recueil destiné uniquement à la vihuela, qui devait bientôt être remplacée par la *guitarra.* Il n'est pas moins intéressant que tous ceux qui l'ont précédé. L'auteur commence en premier lieu par se montrer élégant poète latin dans un *De* STEPHANO DAZZA *Colloquium inter Mussas et Appollinem,* qui se trouve en tête de son ouvrage. Puis il emploie son premier livre à reproduire ses *Fantasias* originales, dans lesquelles il fait preuve de son talent et de ses connaissances techniques de toutes les ressources de son instrument, égalant, s'il ne les surpasse parfois, les œuvres similaires de FRANCESCO DA MILANO, que ses compatriotes avaient surnommé *il divino,* et de l'*eccellente* PIETRO PAULO BORRONO, les grands luthistes italiens. Dans le second, sont contenus divers *Motets* de CRECQUILLON, MAYLLART, SIMON BULEAU, VASURTO, RICAFORT et les deux GUERRERO

(Pedro et Francisco), et le troisième renferme des *sonnets*, *chansons*, *villanescas* et *villancicos* (ce n'était pas exactement la même chose [1]) de Pedro Ordoñez, Francisco Guerrero, Zeballos, Navarro, Villalar et Crecquillon, plus un très beau *romance antiguó* (Exemple XXVIII), ayant pour sujet l'histoire pathétique du roi Anthiochus, de son fils et de la belle Stratonice, qui devait inspirer au grand Méhul un de ses admirables chefs-d'œuvre [2].

Esteban Daza est le dernier maître de la *vihuela*. Après lui l'instrument aristocratique commence à devenir populaire et finit par s'homologuer avec la *guitarra*, qui le remplace définitivement. La transformation fut radicale, car une fois adopté par le peuple, la technique de l'instrument devint tout autre. Au *tañer punteado* (pincer) artistique propre des virtuoses *vihuelistas* succède le *rasgueado*, forme typique et nationale de jouer la guitare, qui consiste à effleurer rapidement les cordes avec les quatre longs doigts de la main pour produire des accords



1. Il est fort difficile de préciser la différence entre les *Villancicos* et les *Villanescas* : le premier nom est employé généralement, et s'applique à des compositions traitant des sujets de toutes sortes, amoureux, chevaleresques, religieux, etc., tandis que sous la désignation de *villanescas* on classifiait plutôt des œuvres de style paysan, pastorales ou bergeries.

2. Pour finir avec le groupe si intéressant des *vihuelistas*, nous citerons encore le nom d'un virtuose aveugle, ayant joui d'une grande réputation parmi ses contemporains, le célèbre Pedro de Madrid. Nous ajouterons que la Bibliothèque de Berlin conserve sous la cote Z. 32 un manuscrit italien de la fin du XVIe siècle contenant plusieurs compositions de *vihuelistas* espagnols. On y trouve un *Paso* et deux *Cantos* de Castillo (peut-être le grand organiste Diego del Castillo); un *Canto-llano* (Plain-chant) et une *Fuga* de Francisco Cardona; six œuvres de Luis Maymon, *Capriccio*, *Fantasia*, *Tocata*, *Prima y segunda Differencia*, et *Paso y medio con su contrapunto*, une de Santino detto Valdés, une autre *sopra il canto fermo dell' Ave Maris Stella* de Francisco Aguyles (Aguiló ou del Aguila ?) sans compter quelques morceaux d'artistes étrangers : Bergier, Fab. Dentice, Francesco da Milanese, Fedo Reiner, Santino Garzi da Parma et d'autres musiciens inconnus.



arpégés, tandis que le pouce fait sonner la basse. L'apogée du règne de la *vihuela* fut court et brillant, on l'aura bien vu, et il se termine bientôt, car avant la fin du XVI[e] siècle, nous croyons l'avoir dit, apparaît le premier traité connu de *guitarra*, celui du médecin catalan, né à Monistrol, le Docteur JUAN CARLOS AMAT. Ce petit livre dont les prétentions sont bien modestes, car elles ne s'élèvent pas au delà de l'humble pratique, acquit vite une grande vogue, de longue durée, puisqu'on n'a cessé de le réimprimer que vers la fin du XVIII[e] siècle. Son titre est le suivant : *Guitarra española y Vandola en dos maneras de Guitarra Castellana y Cathalana de cinco órdenes, la qual enseña de templar y tañer rasgado, todos los puntos naturales y. ♭ mollados con estilo maravilloso. Y para poner en ella cualquier tono, se pone una tabla, con la qual podrá qualquier sin dificultad cifrar el tono, y despues tañer y cantarle por doze modos. Y se haze mencion tambien de la Guitarra de quatro órdenes* (Gerona, sans date, ni nom d'auteur [1]). Par une lettre du P. LEONARDO DE SAN MARTIN, signée à Saragosse le 30 avril 1639, et adressée à l'auteur, qui se trouve parmi les préliminaires, nous savons que l'ouvrage fut publié pour la première fois à Barcelone en 1586, et qu'il fut écrit par le célèbre Docteur en médecine JUAN CARLOS AMAT, dont les travaux scientifiques, parmi lesquels le *Fructus medicinæ* (imprimé à Lyon, trois fois à partir de 1623), étaient universellement connus. Il paraît que ce remarquable savant se révéla musicien avec une précocité étonnante, car, selon le document en question, à l'âge de sept ans il chantait et jouait avec assez d'habileté pour surprendre son auditoire. L'opuscule qui nous occupe dut être composé pendant sa jeunesse, et avec le but — déclaré dans un *Avertissement au lecteur* — de vulgariser l'enseignement d'un instrument dont il n'existait pas encore de méthode. Il réussit pleinement, car les éditions se succédèrent tant en castillan qu'en catalan (il en existe même deux en valencien de 1758 et s. d.) jusqu'à devenir l'indispensable *vade-mecum* de tous les confrères de *Figaro*. A Madrid, un certain ANDRES DE SOTO en fit un plagiat dévergondé qu'il publia en 1764 sous le titre : *Arte para aprender con facilidad y sin maestro à templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes ó cuerdas, y tambien la de quatro ò seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola*, etc.[2]. Tout cela nous prouve la grande popularité obtenue par le petit traité du docteur catalan, qui signale une date dans l'histoire de la musique espagnole, celle de la disparition de la *vihuela* et de l'avènement de la *guitarra*, instrument dont le règne se développe pendant les siècles suivants.

Pour finir avec ce qui concerne la musique instrumentale pendant la Renaissance espagnole, il nous faut citer un ouvrage fort curieux, qui se trouvait à la célèbre Bibliothèque musicale du ROI JEAN IV de Portugal, détruite lors du grand tremblement de terre de Lisbonne en 1755[3], et dont VASCONCELLOS cite deux versions (de 1578 et de 1579, également inconnues) : c'est l'*Arte musica para tanger o instrumento da charamelinha* (chalumeau). Il s'agit tout simplement d'une méthode pour apprendre à jouer la flûte à bec. L'auteur, ANDRES DE ESCOVAR, était espagnol d'origine. Dans sa jeunesse, vers 1550, il entreprit un voyage dans les Indes, au retour duquel il se fixa en Portugal, comme musicien de la Cathédrale de Coïmbra. Il est vraiment regrettable que ce curieux ouvrage soit perdu, avec tant d'autres richesses musicales accumulées dans l'importante collection du monarque portugais, fort bon musicien lui-même, comme nous le verrons dans la suite.

IX. — Théoriciens et Écrivains sur la musique de la seconde moitié du XVI[e] siècle.

L'abondante production d'ouvrages théoriques, qui prouve tout l'intérêt que l'on accordait en Espagne aux études musicales, ne diminue pas pendant la seconde moitié du XVI[e] siècle. Citons-en quelques-uns, afin d'être le plus complet possible. Après l'*Arte ingeniosa de Musica con nueva manera de auizos breues y compendiosos sobre toda la facultad della...* (Alcalá,

1. « Guitare espagnole et Mandoline d'après les deux modes de la Guitare castillane et catalane à cinq cordes, où l'on apprend à accorder et à jouer *rasgado*, tous les tons naturels et bémolisés, avec un style merveilleux. Et pour qu'on puisse jouer tous les tons, il y a un tableau, avec lequel on peut sans difficulté chiffrer le ton, et après le jouer et le chanter de douze façons différentes. On traite aussi de la guitare à quatre cordes. »

2. « Art pour apprendre avec facilité et sans maître à accorder et à jouer *rasgado* la guitare de cinq rangs ou cordes, et aussi celles de quatre et de six cordes, nommées *guitare espagnole, mandoline* et *vandola* » (autre sorte de mandoline). FÉTIS commet un drôle de lapsus en traduisant le mot *vandola* par *guitare à bandoulière*, et agrémente le tout par une note d'une délicieuse naïveté. Nous faisons cette observation afin de démontrer la légèreté avec laquelle on a traité jusqu'à présent l'étude de la musique espagnole.

3. Il s'est conservé quelques exemplaires de la première partie du Catalogue de cette fameuse Bibliothèque musicale : *Primeira Parte do Index da Livraria de Musica do Muyto alto e poderoso Rey Don João o IV. Nosso Senhor*. Lisboa por PAULO CRAESBECK Anno 1649 (Bibl. Nat. de Paris). Il a été très bien étudié par JOACHIM DE VASCONCELLOS, dans son *Ensaio Critico sobre o Catalogo d'El Rey D. João IV*. Porto, 1873. Plus récemment M. SOUSA VITERBO a traité le même sujet dans son érudit opuscule : *A livraria de Musica de D. João IV e o seu Index. Noticia histórica e Documental*. Académie de Lisbonne, 1900.

1544) de MELCHOR DE TORRES, ouvrage dédié à DON GUTIERRE DE CARVAJAL, évêque de Placencia, qui traite le plain-chant, le *canto de organo* (chant figuré) et le contrepoint, suivirent : le rarissime *Intonario general para todas las yglesias de España. Corregido y en muchos lugares emendado. En el qual se ha añadido los ocho tonos ó modos de Mirauete y los Prefaciones q. se cantan en la Missa y el Pater Noster* (Saragosse, PEDRO BERNUZ, 1548), de PEDRO FERRER ; les ouvrages du dominicain DAMIAN DE ARTUFEL (*Modo de rezar de los frailes predicadores*. Saragosse, 1572, et *Canto llano*, Valladolid, la même année), perdus, à ce qu'il paraît, de même que le *De Musica Tractatum*, dû chanoine de Zamora, BERNARDO GARCIA, deux auteurs dont NICOLAS ANTONIO [1] nous conserve le souvenir.

L'*Arte para componer el Canto llano y para coregir y emendar la Canturia que esta compuesta fuera de arte, quitando todas las opiniones y difficultades que hasta agora a avido, por falta de los que la compusieron...* etc. (Séville, 1582. Conservatoire de Bruxelles), écrit par le prêtre attaché à la Cathédrale de Séville, plus tard chanoine à Tolède, PEDRO DE LOYOLA GUEVARA, présente assez d'intérêt malgré ses petites dimensions. Il est particulièrement destiné à expliquer les règles de la tonalité dans les trois genres des anciens hexacordes, par bécarre, bémol et nature. Entre autres renseignements curieux, ce petit volume nous apprend l'existence de plusieurs auteurs espagnols qui ont traité du plain-chant et dont les œuvres sont devenues de la plus grande rareté ou, ce qui est pire, sont perdues. Ces musiciens se nommaient : TARAÇONA, JUAN MARTINEZ, CRISTOBAL DE REYNA et VILLAFRANCA. GUEVARA indique aussi avoir rédigé un autre ouvrage sur la musique, beaucoup plus important et traitant en six livres divers du plain-chant, du chant mesuré, des proportions, du contrepoint et de la haute composition (*Composicion mayor*). Resté en manuscrit, à ce qu'il paraît, il est probablement disparu pour toujours.

Faisons encore mention du *De musica et cantu figurato* (dans les deux éditions de ses œuvres complètes. Lyon, 1597, et Venise, 1602), dû au fameux jurisconsulte, le Docteur polygraphe MARTIN DE AZPILCUETA, né à Beasoin, dans la Navarre, vers 1491, et mort à Rome en 1586, auteur aussi du curieux petit ouvrage, plusieurs fois réimprimé et traduit en diverses langues, ayant trait sous certains rapports à notre sujet : *El silencio es necesario en el choro y otros lugares do se cantan los divinos officios...* etc. (Rome, 1582, contient le portrait du docte écrivain), et de l'important traité du bénéficiaire de la cathédrale de Valladolid, FRANCISCO DE MONTANOS, le remarquable organiste et théoricien dont nous avons déjà parlé : *Arte de Musica theorica y practica* (Valladolid, 1592), plus de dix fois réimprimé[2] et qui constitua une espèce d'autorité indiscutée, jusque bien avant dans le XVIIIe siècle.

Nous tenons à signaler tout spécialement l'œuvre du BACHILLER MARTIN DE TAPIA, surnommé NUMANTINO, pour être né à Soria, sur l'emplacement de l'ancienne et héroïque *Numance*, ville ibère immortalisée par sa résistance acharnée contre les Romains. Fort bien écrit dans son ensemble, composé avec des points de vue très élevés, le *Traité* du BACHELIER TAPIA, bénéficiaire de l'église métropolitaine de Burgos, contient une partie didactique qui est la plus développée publiée avant l'apparition du chef-d'œuvre de SALINAS (1577). Elle mérita d'être approuvée par l'excellent musicien BALTASAR RUIZ, maître de chapelle de la Cathédrale d'Osma, et par le prééminent maître PASTRANA. Cet ouvrage, qui concerne tant le plain-chant que le chant mesuré, est intitulé de la suivante façon : *Vergel de música spiritual, speculativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger. Autor el* BACHILLER TAPIA NUMANTINO.... *Trátase lo primero con grande artificio y profundidad las alabanzas, las gracias, la dignidad, las virtudes y prerogativas de la música y despues de las artes de Canto llano, Organo y Contra punto en suma y en théorica* (Burgo de Osma, 1570)[3].

Rappelons encore quelques œuvres se rattachant à notre sujet, comme le *De Oratione libri* VII (Bâle, ex officina HENRICO PATRINA, 1558), du grammairien ANTOINE LULL, natif de l'île de Majorque et descendant de la famille du philosophe de Miramar, le Docteur illuminé. En 1535, il fut appelé à Dôle, pour y enseigner la théologie, et vint mourir, dans un âge très avancé, le 12 janvier 1582, à Besançon. Le cinquième livre de son ouvrage est employé à traiter de l'application de la musique à l'art oratoire ; vers la fin il annonce avoir rédigé un traité général sur la musique, par malheur perdu, car il devait être intéressant à coup sûr, comme œuvre d'un savant remarquable, qui fut très loué, après sa mort, par l'illustre GERARD JEAN VOSSIUS. Le chanoine et prieur de la Cathédrale de Santa Cruz de Ténérife, aux îles Canaries, BARTOLOMÉ CARRASCO DE FIGUEROA, né en 1570, mérite un souvenir, par le bel éloge de la musique, en forme de chanson, qu'il mit en tête de la vie du Pape SAINT LÉON, dans la seconde partie de son *Templo militante, Flos sanctorum y Triumphos de las Virtudes* (Olissipone. Les deux premiers volumes en 1614, le troisième en 1628). La *Musurgia* d'ANDRES CALVO, ouvrage dont quelques auteurs — et parmi eux F. PEDRELL (voir *Diccionario histórico y biográfico de Músicos y Escritores de Musica españoles...* Barcelone, 1897. T, Ier) — fixent la date en 1536, mais qui nous semble devoir être postérieur, est vraisemblablement perdue. Il en est de même pour l'*In Musicam* de FRAY VICENTE MONTAÑES, et les divers travaux de MANUEL NARRO et VICENTE ADAN. Rappelons en passant un ouvrage de LUIS DE VILLAFRANCA qui mérita d'être loué par PEDRO FERNANDEZ DE CASTILLEJA et FRANCISCO GUERRERO intitulé *Breve instruccion de canto-llano, asi para aprender brevemente el artificio del Canto, como para cantar epistolas, lecciones, profecias y evangelios, y otras cosas que se cantan conforme al estilo de la sancta iglesia de Sevilla...* (Séville, SEBASTIAN DE TRAJILLO, 1565. A la Bibl. du DUC DE MEDINACELI. On cite une édition de 1560, inconnue aujourd'hui). L'auteur qui remplissait les fonctions de maître des enfants de chœur de la cathédrale sévillane, nous enseigne les procé-

1. *Bibliotheca Hispana Nova* (Rome, 1672, p. 175 et 201).

2. La Bibliothèque *Nacional* de Madrid en possède les suivantes : Valladolid, 1594 ; Salamanque, 1610 ; Madrid, 1648 (augmentée par LOPEZ DE VELASCO) ; Saragosse, 1665 et 1670 ; Madrid, 1693 ; *ibid.*, 1712 (corrigée et augmentée par l'organiste de la Chap. Royale DON JOSÉ DE TORRES MARTINEZ Y BRAVO) ; *ibid.*, 1728, 1734 et 1756, et il paraît probable qu'il en doit exister d'autres.

3. Voici le *Colophon* : *Acabose de imprimir el presente libro intitulado Vergel de música spiritual speculativa y activa, el qual fué impresso en la inclyta universidad del Burgo de Osma por* DIEGO FERNANDEZ DE CORDOUA, *impressor. Acabose a veynte y ocho dias del mes de Mayo. Año de nuestra redempcion de mil e quiniento y setenta años* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid).

des employés dans ladite église pour le chant liturgique. *L'Arte de principios de canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por* GASPAR DE AGUILAR (sans lieu, ni date. A la Bibl. Colombine de Séville) s'occupe surtout — voir spécialement le ch. XXVI[e] — des rapports de la musique avec le texte interprété. D'une plus grande importance, est l'ouvrage rédigé vers 1580, par MARTIN GOMEZ DE HERRERA, sous le titre *Advertencias sobre la canturia ecclesiástica*, (Avis sur le chant ecclésiastique. Manuscrit à la Bibl. *Nacional* de Madrid. Cote : M. 1345) et qui semble n'être qu'une conséquence espagnole du bref de PIE V sur le chant liturgique, promulgué à Rome le 17 décembre 1570. Son auteur qui se dit disciple de BARTOLOMÉ DE QUEVEDO, fameux maître de chapelle de la Cathédrale de Tolède, semble connaître à fond la *Pratique musicale* de GAFFORIO, et les œuvres de POLYDORE, EUSÈBE, BOÈCE, HUGO DE SAINT-VICTOR et SAINT ISIDORE, et tend surtout à défendre le plain-chant grégorien contre toutes les innovations. Le chapitre IV[e] de la première partie : *Comment la Musique a eu dans tous les temps des censeurs et des défenseurs*, est particulièrement intéressant pour l'histoire de l'art religieux musical. Les deux autres parties de cet ouvrage ont beaucoup moins de valeur. Nous mentionnerons encore, surtout par respect au nom de son auteur, le fameux philosophe SEBASTIAN FOX MORCILLO, les *Commentaires aux Dialogues de* PLATON (*In Platonis Timæum seu de Universo... In Phædonem, sive Animarum immortalitate... Commentarius, ad Dominum* FRANCISCUM BOBADILLAM MENDOZIUM. Bâle, JEAN OPORINUM, 1554) où il est traité avec la plus grande élévation d'esprit, de l'utilité et du plaisir que cause l'art de la musique [1]. FOX MORCILLO qui fut aussi un humaniste de la plus grande valeur, était originaire de Séville et sa réputation fut très grande pendant toute la seconde moitié du XVI[e] siècle. Signalons, pour finir, les œuvres de chant liturgique de THOMAS DE PLAZA, un des jésuites espagnols appelés en Pologne par le Gardinal HOSIUS, pour fonder le célèbre collège de Braunsberg en 1564 : *Passio Domini nostri Jesu Christi quæ uti ab unoquoq; Evangelista sensium conscripta, sic etiam notis queque suis seorsim distincta, atque delineata est; et usui Diœcesis Varmiensis accomodata. Studio vero atq; opera Reverendi D.* THOMÆ DE PLAZA, *S. Stephani Cracoviæ Plebani etc. ædita.* (*Coloniæ Apud* MATERNUM CHOLINUM. MD.LXXVIII. — A la Bibl. d'Upsal [2]).

X. — Le Théâtre lyrique.

Nous ajouterons, avant de terminer cette partie de notre travail, quelques mots sur la musique dramatique que nous avons vue se développer dans les *Eglogas* ou pièces pastorales et populaires de l'illustre JUAN DEL ENCINA. On se souviendra, car nous le fîmes remarquer avec insistance, combien l'influence des chansons du peuple fut puissante et décisive sur cet artiste génial, qui toujours s'inspira directement de l'esprit et des traditions de sa race. L'usage, existant dans presque tous les pays de l'Europe, d'écrire des poésies pour être chantées sur tel ou tel *timbre*, qui a donné naissance au *Vaudeville* français, au *Liederspiel* allemand et au *Ballad's Opera* anglais, ne s'est produit que fort rarement en Espagne. En ce pays, le cas plus fréquent fut que le poète, presque toujours aussi musicien, composa lui-même la musique pour son poème. JUAN DEL ENCINA agit ainsi en toute occasion et, ne traitant musicalement que ses propres œuvres, il réussit à adapter d'admirable façon la mélodie aux besoins du texte, en sorte qu'elle n'est ni la maîtresse ni l'esclave de la parole, avec laquelle elle se confond, jusqu'à constituer un tout parfaitement homogène. Il avait obtenu d'emblée, avec une priorité incontestable, les *desiderata* de la *Camerata* florentine, ce que VINCENZO GALILEI avait proclamé par la définition *in armonia favellare* (parler en harmonie), but principal du drame lyrique depuis GIULIO CACCINI jusqu'à RICHARD WAGNER.

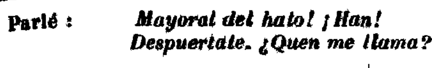
La même chose peut être observée dans les créations des disciples et des continuateurs du fondateur glorieux du théâtre musical et dramatique espagnol. Parmi toutes les productions de cette période, sauf de très rares exceptions, il n'existe presque pas de chanson composée pour être exécutée sur un air donné, chacune possède sa musique propre écrite à son intention. Elles sont presque toujours imitées plus ou moins directement de l'art populaire, car les musiciens espagnols du XVI[e] siècle firent de l'art avec toutes les manifestations du peuple; pour eux, tous les éléments provenant de cette origine sont également bons, même les simples cris des marchands des rues, en un mot tout ce que KASTNER avait traité dans son curieux ouvrage *Les Cris de Paris* [3]. Cette transfusion de la vie qui anime les carrefours et les places des villes, dans la trame d'un morceau, comme il arrive dans beaucoup d'œuvres modernes, se trouve déjà dans plusieurs *Villancicos* appartenant sans doute à des œuvres dramatiques écrites non seulement par JUAN DEL ENCINA, mais bien par DIEGO FERNANDEZ, ALONSO DE TORO, LOPE DE BAENA, BRIHUEGA, ALDOMAR et tant d'autres dont on peut voir les compositions dans le si précieux *Cancionero de Palacio*, publié par BARBIERI. Parmi elles, se trouvent quelques tableaux de la vie pastorale absolument caractéristiques (Exemples XXIX et XXX) comme deux *Villancicos dialogués* d'ESCOBAR et de JUAN DE SANABRIA, compositeurs du début du XVI[e] siècle, dont nous ne possédons presque pas de données biographiques, mais qui dans ces œuvres ont réussi à reproduire des petites scènes des mœurs de bergers avec ces tons réalistes et cette force de couleur qui sont si typiques de l'art espagnol dans toutes ses manifestations. Dans le but d'être le plus exact possible, ils arrivèrent même, à force de logique, à employer pour caractériser leurs personnages, signalant ainsi leurs entrées et leurs sorties de scène, les cris propres de leurs métiers. Ces considérations peuvent s'appliquer particulièrement à LUCAS FERNANDEZ et à GIL VICENTE, artistes de la plus grande valeur, qui doivent nous arrêter un instant.

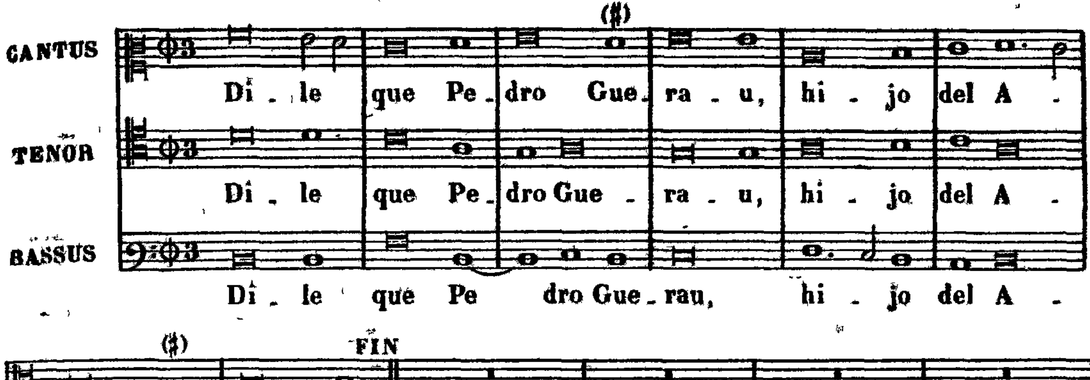
1. Il en existe une version italienne : *Utilita e diletto dell' arte musicale di* SEBASTIANO FOSSIO MORZILLO. *Versione del dottor* ALESSANDRO TERENZI, *legale in Macerata; con annotazioni del tradutlore.* (*Macerata*, GIUSEPPE CORTESI, 1849. Au *Liceo* de Bologne). Cette traduction nous semble faite en vue du manuscrit conservé à la Bibl. de Bologne. *In Platonis dialogum qui Phaedo inscribitur*, SEBASTIANI FOXIJ MORZILLII, *Hispalensis commentarij*. Mns. n° 3 de la Miscélanée; *Notizie di musica manoscrite*, in fol).

2. Nous signalons cet ouvrage comme étant de la plus excessive rareté, car dès 1609 on faisait à Cracovie une édition différente de ce livre liturgique : *Passio Domini nostri.... etc., per universa regni Poloniæ.... ab antiquiaq; erroribus de nuo correctius repurgata. Per R.* GASPARUM A KLECZOW *Vicedecanum Ecclesiæ Cathedralis Cracoviem* (*Cracovie. Ex Offi.* ANDREÆ PETRICOVIJ, M.D.CIX). Les deux ouvrages conservés à Upsal proviennent du couvent du Braunberg, dont la Bibliothèque fut prise par les troupes de GUSTAVE-ADOLPHE pendant la guerre de Trente ans.

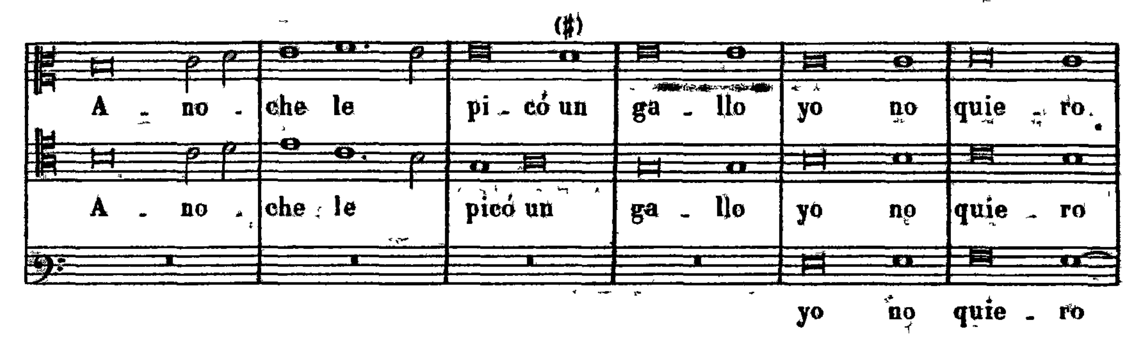
3. Paris, C. BRANDUS, DUFOUR et C[ie], 1857.


CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS
¿Quequíes Bras?
¡Ha To - ri - bio!
Pues que ansi es
¡Sus! ¿que ha - ceis?
O ra sus
O ra pues
Har-temos has - ta no mas que son bran - - - - - cos.
Har-temos has - ta no mas a - ni - ma - tes que son bran - - - - - cos.
Har-temos has - ta no mas a - ni - ma - tes que son bran - - cos.
Har-temos has - ta no mas a - ni - ma - tes que son bran - - cos.
(♯)
FIN
Pues qu'es San Gor - - go - mi - llaz
Pues es-ta no - che te-ne - mos procu - remos el pla - - - cer
y cui-demos en comer á tanto que re-ben - te - - - mos











Le premier, originaire de Salamanque, comme Juan del Encina, fut un doux et exquis poète. Sa vie est fort peu connue, mais il semble très probable qu'en 1538 il était professeur de Musique à la célèbre Université de sa ville natale. Comme musicien il fit un pas de plus vers le drame lyrique, car outre des *Farsas* et des *Eglogas*, religieuses et profanes, qui peuvent être comparées, comme celles de Juan del Encina, à de petits opéras-comiques, il nous a laissé une espèce d'intermède, absolument chanté, qu'il intitule lui-même *Diálogo para cantar* (Dialogue pour chanter). Il s'agit d'une simple scène entre deux bergers, sans intervention du chœur, et dont la musique dut être écrite dans le style du récitatif dialogué, soutenu par un ou plusieurs instruments. L'auteur nous indique, par exception, le *timbre* de la mélodie qui lui sert de fondement, c'est le *Villancico*: *Quien te fizo, Juan, Pastor*, jouissant alors d'une très grande vogue[1]. Le progrès que signale cette petite œuvre nous semble considérable, parce que sans le

1. Le Villancico *Qui t'a fait berger, Jean*, se trouve dans le *Cancionero de Palacio* (Madrid, 1890), n° 360, traite en style polyphonique par Badajoz.

Plus tard, on peut lire la poésie glosée dans le *Cancionero* de Jorge de Montemayor (Saragosse, 1561) et il apparaît encore une nouvelle fois musicalement, assez transformé et transcrit pour la vihuela, dans le recueil d'Esteban Daça intitulé : *El Parnaso* (Valladolid, 1576).

récitatif mesuré, que la *Camerata* de Florence prétendit découvrir, le drame lyrique ne pouvait exister. Ce fut là précisément l'écueil qui arrêta ses premiers débuts, le faisant échouer dans l'opéra madrigalesque du type de l'*Amfiparnaso* (Modène, 1594) d'ORAZIO VECCHI. Le genre polyphonique ne pouvait suffire aux besoins du drame lyrique, et encore moins du moment où il était tombé dans l'exagération des artifices contrapontiques, cherchant seulement à faire plaisir à l'ouïe avec de nouvelles et surprenantes combinaisons, sans tenir compte de la délectation intellectuelle. On peut comprendre tout l'effet que dut produire en Italie l'audace de VINCENZO GALILEI, en composant un simple chant déclamé, avec accompagnement de viole, sur l'admirable épisode dantesque de la mort d'Ugolin. LUCAS FERNANDEZ semble avoir fait la même chose dans son *Diálogo para cantar*, mais avec plus d'un demi-siècle d'avance, car son volume *Farsas y eglogas*, où il se trouve, fut publié à Salamanque en 1514.

GIL VICENTE, à vrai dire, n'était pas espagnol, comme né à Evora dans le Portugal, mais néanmoins il occupe une place importante dans l'histoire du théâtre national, car la presque totalité de ses œuvres est écrite en langue castillane, chose du reste très fréquente à cette époque, où presque tous les poètes et les écrivains de la Lusitanie, y compris le génial CAMOENS, écrivirent indistinctement dans les deux langues parlées par deux peuples que seulement une frontière artificielle sépare. GIL VICENTE, poète et musicien, eut une fille nommée PAULA, que ses contemporains comparèrent à PAULE, l'épouse du grand poète LUCAIN, parce que, de même que la matrone romaine aidait son mari dans le travail, la jeune fille portugaise servait d'auxiliaire à son père dans la composition de ses œuvres dramatiques, où toujours la musique prenait une grande part. PAULA VICENTE, dont la réputation comme musicienne et chanteuse fut très grande, interprétait presque toutes les pièces de son père, avec un indiscutable talent de comédienne, reconnu par tout le monde. Le poète portugais commença par imiter JUAN DEL ENCINA, comme on peut le remarquer dans sa première composition le *Soliloque*, qu'il représentait lui-même en 1502, à la cour de Lisbonne et à l'occasion de la naissance du futur roi D. JOAO III.

Doué d'un rare talent et possédant une vaste instruction, GIL VICENTE comprit bien vite toutes les ressources du théâtre, et le perfectionna en donnant plus de vie et d'intérêt au sujet de ses drames, et s'il imite JUAN DEL ENCINA, qu'il surpasse comme poète — nous ne pouvons rien dire de sa musique qui reste encore inconnue, — il eut la gloire d'être le légitime précurseur de LOPE DE VEGA, le créateur définitif du grand théâtre espagnol. C'est seulement après les œuvres du maître d'Evora que commence à s'établir une certaine différence entre les genres dramatiques, séparant d'un côté celui où la poésie agit seulement, et d'un autre celui où interviennent la poésie, la musique et la danse, genres qui, du reste, ne sont pas encore complètement définis pendant le siècle d'or du théâtre national, car nous verrons dans la suite quelle part importante était réservée à l'intervention musicale, dans certains drames, des plus insignes maîtres, jusqu'au point que l'illustre historien de la littérature espagnole, MENENDEZ Y PELAYO a pu dire que si LOPE DE VEGA concevait le drame comme une espèce de roman, CALDERON le concevait comme une sorte d'opéra.

Jetons un léger coup d'œil sur les œuvres dramatiques de GIL VICENTE, qui mourut vraisemblablement vers 1536. Parmi elles nous trouvons des *autos* (sur des sujets religieux), des *comédies*, des *tragi-comédies* et des *farsas*. Entre les premières nous mentionnerons l'*Auto de la Sibila Cassandra*, prophétesse que le roi Salomon veut convertir et épouser. Le pouvoir surhumain que, d'après les légendes, le monarque d'Israël possédait, et les arts terribles de la magicienne, luttent de puissance à puissance. Les deux ennemis prétendent s'éblouir mutuellement par toute sorte de prestiges, et si le fils de David triomphe à la fin, c'est parce qu'il pratique la magie divine, tandis que *Cassandra* est l'esclave du démon. Voilà certes un sujet bien musical et dans le ton du drame lyrique. Il en est de même pour plusieurs autres comme le bel *Auto del Alma*, où nous assistons au terrible jugement qui suit la mort, avec la vision du paradis et de l'enfer. Une des comédies, celle nommée *Rubena*, que nous ne pourrions pas supporter à la scène tant le sujet en est hardi et risqué, peut être classifiée comme une véritable féerie, où interviennent toute sorte de sorciers, magiciens, bons et mauvais esprits. Enfin une des tragi-comédies, le *Triumpho do Inverno*, présente sur la scène la métamorphose de la nature pendant les mois où l'ennemi de l'été est vainqueur. Nous ne pouvons nous arrêter à étudier ce théâtre si riche et si varié, car le poète donnait libre cours à sa fantaisie, et même de nos jours il serait fort difficile d'exécuter sur la scène d'une façon convenable tout ce qu'il créait dans ses rêves. La musique joue dans toutes ces productions un rôle considérable, car GIL VICENTE prend soin d'indiquer tous les endroits où elle devait intervenir, soit dans les moments lyriques de l'action, soit dans ceux qui sont purement descriptifs. L'élément pittoresque prend aussi sa part, avec des danses et des chansons populaires, indigènes ou exotiques, le poète se plaisant beaucoup à reproduire les mœurs des bohémiens ou *gitanos* qu'il semble avoir très bien connus, et il est avéré — c'est lui-même qui nous le déclare — que plus d'une fois il composa des chansons *arremedando as das serras* (imitant celles des montagnes). L'abondance de tous ces motifs musicaux nous fait vivement regretter la perte de ces partitions, sans doute assez développées, qui devaient accompagner la représentation des chefs-d'œuvre de l'admirable artiste portugais.

Le théâtre de BARTOLOMÉ DE TORRES NAHARRO, le premier nom illustre que la chronologie des auteurs nous présente immédiatement après ceux de JUAN DEL ENCINA, LUCAS FERNANDEZ et GIL VICENTE, comporte déjà très peu de musique. Cela peut paraître étrange, mais les pièces de ces trois auteurs peuvent être assimilées à des petits opéras-comiques, tandis que celles de TORRES NAHARRO s'acheminent franchement vers le théâtre parlé. Dans les six comédies qu'il réunit sous le titre de *La Propaladia* et publia à Naples en 1517, il ne se trouve que par de très rares exceptions quelques fragments destinés à être chantés, en dehors du *Villancico* final, qui selon l'usage consacré termine encore les huit comédies de cet auteur (il en écrivit deux autres publiées plus tard), d'un grand intérêt pour l'histoire littéraire, mais d'une importance médiocre pour la musique.

Avant lui il ne pouvait y avoir de représentations scéniques sans une partie musicale très développée; non seulement la contexture des pièces, où nous trouvons des chœurs, des ballets, des airs, des duos et des scènes fantastiques nous le prouve, mais le

témoignage des contemporains nous le confirme. La ville de Valence possédait déjà en 1526 une *Casa de Comedias* (théâtre) publique et, dans la troupe qui y jouait, nous trouvons qu'il y est expressément fait mention des musiciens chanteurs et joueurs d'instruments. Dans le Code *Nueva Recopilacion*, promulgué en 1534, la loi première du titre douzième du septième livre parle avec toute clarté des comédiens musiciens et chanteurs, des deux sexes, et autres employés du théâtre destinés à chanter ou bien à jouer les divers instruments.

Il existe de cette époque un très intéressant ouvrage appelé le *Viaje entretenido* (Voyage amusant. Madrid, 1604) qui nous conserve de très curieux détails sur la vie, les mœurs et les usages des comédiens et autres gens de théâtre. L'auteur, AGUSTIN DE ROJAS, remarquable acteur lui-même, nous raconte le développement successif des représentations et les progrès de la mise en scène. A plusieurs reprises il nous parle des instruments de musique, harpes et luths (*laudes*), *vihuelas* et guitares, servant d'abord pour accompagner les chants qu'on appelait *cuatros de empezar* (quatre pour commencer), parce qu'ils étaient exécutés à quatre voix et formaient le début de toutes les représentations, puis les divers morceaux de musique, à deux, trois et quatre voix, intercalés dans la *Farsa* ou *Egloga*, pièce de résistance du spectacle, et enfin le ballet final. Il arrive un moment où ROJAS se montre ébloui par le luxe de la mise en scène et le grand déploiement de la musique et de la figuration. Le drame avait rapidement progressé, et si JUAN DEL ENCINA se contente d'un décor sommaire, GIL VICENTE, qui utilise souvent l'élément fantastique et compose des véritables féeries, exige très souvent une machinerie fort compliquée.

De véritables orchestres commençaient à se former, et les énumérations organographiques abondent dans les ouvrages des grands écrivains de ce temps. Le *Triunfo de amor* (Triomphe de l'amour), poème imité de Pétrarque par JUAN DEL ENCINA et publié dans son *Cancionero* (Salamanque, 1496), contient une description de la musique qui accompagnait le festin célébré en l'honneur de la Déité triomphatrice. « Aucun instrument ne manquait à la fête — écrit le poète, — il y eut des *sacquebutes* et des *chirimias* (espèce de hautbois), des *orgues* et des *monocordes*, des *douzemels*, des *clavicordes*, des *baldosas* (on n'est pas d'accord sur quelle sorte d'instrument ce pouvait être, probablement quelque variété de la famille du luth, comme la *bandosa* dont parle AIMERY DE PEYRAC, dans sa *Vie de Charlemagne*), des *symphonies* (vielles), des *clavicimbales*, des *psaltérions*, des *harpes*, des *monaules* (monaulos, flûte grecque), des *vihuelas*, des *luths* (*laudes*), des *tambours*, des *timbales*, des *trompettes*, des *cors* et des *clairons*, des *douçaines*, des *flûtes royales* et des *tambourins* [1]. » Excusez du peu! comme disait ROSSINI. JUAN DEL ENCINA ajoute que le chant s'accordait très bien avec le son de tous ces instruments, opinion fort respectable, mais qui nous semble sujette à caution. Néanmoins on n'employait pas généralement une réunion d'éléments sonores aussi complexe, et le cas plus fréquent était d'utiliser uniquement trois ou quatre instruments accouplés, surtout pour les airs de danse de cour, comme on peut le voir (exemple XXXI) dans les œuvres de FRANCISCO DE LA TORRE, musicien distingué qui vécut pendant la première moitié du XVI[e] siècle. Ajoutons que la *Alta* (Haute) était une danse noble, la première dansée à toute fête ou sarao, avant la *Pavana*, la *Gallarda*, les *Folias*, la



1. Nous croyons curieux de reproduire le texte original :

Fué la música muy alta
Y los músicos sin cuento :
De ningún buen instrumento
Hubo en estas fiestas falta.
Satabuches, *chirimias*,
Organos y *monacordios*,
Módulos y melodias,
Baldosas y *linfonias* (sic),
Dulcemelos, *clavicordios*,
Clavecimbalos, *salterios*
Harpa, *manaulo* sonoro ;
Vihuelas, *laudes* de oro
Do cantaban mil misterios :
Atambores y *atabales*,
Con *trompetas* y *añafiles*,
Clarines de mil metales,
Dulzainas, *flautas* reales,
Tamborinos muy gentiles.
El tañer con el cantar
Era muy bien acordado,
Y no menos concertado
El concierto del danzar,

(*Cancionero* de JUAN DEL ENCINA. — Salamanque, 1946.)



Chacona, et tant d'autres citées par les auteurs de l'époque.

Dans un *Inventario general de vienes y alhajas de S. S. M. M.* (Inventaire des biens et bijoux de Leurs Majestés. — Ms. des Archives de Simancas), sans date, mais du temps de Philippe II, on trouve une liste des instruments de musique que la cour possédait, dont plusieurs étaient de fabrication espagnole, car on se souviendra que l'art de la lutherie était développé et avait reçu une réglementation officielle, véritable programme de la technique propre à construire des instruments à cordes, luths, *vihuelas* de main et d'archet, *harpes*, *violes*, etc. A la Chapelle du successeur de CHARLES V, était annexée une école d'instrumentistes dirigée par FRANCISCO DE VALDÉS, ainsi qu'un orchestre formé par *quatre sopranos* (*tiples*) de *chirimias* (variante du hautbois) et de *trompettes*, deux *chirimias* ténor, pouvant aussi jouer la basse de cet instrument, plus deux *altos de chirimias* jouant de même le petit *basson*, et enfin une *sacquebute*. C'était, on le voit, un orchestre d'harmonie, sans instruments en cuivre, assez complet.

Les *violons* n'y furent adjoints que vers la moitié du XVII[e] siècle, époque où l'orchestre symphonique se forme et intervient dans la musique religieuse. Déjà l'illustre COMES, l'un des derniers représentants de la grande école polyphonique, emploie divers instruments, comme on peut le voir dans son remarquable *Dixit Domino* à 17 voix, distribuées en quatre chœurs, accompagnés, le premier par des harpes, le second par le premier orgue; le troisième : *dicat solus altus cum instrumentibus* (trompettes, sacquebutes et bassons) et enfin le quatrième par des *vihuelas* (sans doute d'archet) et le second orgue[1]. Cet exemple n'est pas isolé, nous pourrions citer de nombreuses œuvres datant des premières années du XVII[e] siècle où, à l'élément purement vocal, s'ajoute l'élément instrumental, chaque jour plus développé, signalant ainsi la fin du règne de l'art polyphonique et l'avènement de l'orchestre moderne.

Le théâtre, déjà complètement séparé de l'Église, mais non encore libre de sa tutelle, continuait à progresser de plus en plus. A côté des grands artistes que nous avons nommés tout à l'heure, il y en a quelques autres qui méritent un souvenir, comme ce DIEGO FERNANDEZ, auteur de la *Farsa llamada Fedilónica, en coplas* (en chansons), ou bien ce DIEGO DE MADRID dont on cite une *Egloga* allégorique composée en 1494. Rappelons encore JUAN DE TORRES, PEDRO ALTAMIRA, JUAN DE PARIS, AUSIAS IZQUIERDO, AGUSTIN DE ORTIZ, LUIS HURTADO DE TOLEDO, et tant d'autres continuateurs des traditions des JUAN DEL ENCINA, des LUCAS FERNANDEZ et des GIL VICENTE, qui écrivirent de nombreuses pièces mêlées de musique et de danse; sans oublier les auteurs qui cultivèrent tout spécialement le genre des *entremeses* (du provençal *entremets*), cette sorte de pièces scéniques, peut-être introduites par les troubadours provençaux, qui finirent par s'acclimater et devenir complètement indigènes, donnant libre et franche entrée aux manifestations artistiques du peuple, dont elles reflétaient la vie, et que le génie de CERVANTÈS devait illustrer.

Malgré tout, l'essor premier ne tarda pas à être entravé par le pouvoir ecclésiastique. L'Église, qui avait accueilli le théâtre dans son sein, craignit qu'une fois émancipé il ne devînt son ennemi. Il est certain qu'ayant acquis son indépendance, il s'empressa d'abuser de sa liberté. L'Inquisition fut forcée de prendre ses mesures; certaines œuvres de JUAN DEL ENCINA, presque toutes celles de GIL VICENTE, et le théâtre complet de TORRES NAHARRO furent mis à l'index. La répression devint si grande qu'il est très rare de trouver une pièce sur un sujet profane, écrite pendant la première partie du règne de CHARLES V, qui ait réussi à échapper aux censures ecclésiastiques, et qui ne se trouve pas cataloguée dans l'*Index des livres prohibés*, publié par le Saint-Office en 1559. Dans cette liste on peut lire le titre de plusieurs œuvres du plus grand intérêt, malheureusement disparues.

Aux anciennes *Danses des Morts* ou *Danses macabres*, succédèrent des représentations dramatiques sur le même thème, mais d'une philosophie plus élevée. Prenons comme exemple l'œuvre anonyme imprimée à Burgos en 1539, intitulée : *Tragicomedia alegórica del Paraiso y del Infierno : moral representacion del vario camino que llevan las almas al salir de esta vida: figurados en las dos naves que en el theatro pueden verse, la una representa el cielo y la otra el infierno*[2]. Les personnages intervenant dans ce drame sont nombreux : outre le chœur des anges et celui des démons, équipage naturel des deux nefs, en plus du batelier Caron, chargé de conduire les âmes à bord, défilent sur la scène des gens de toutes sortes et de toutes conditions. Unanimement ils prétendent entrer dans le vaisseau du Paradis, mais cette faveur est uniquement accordée à un innocent, et à quatre chevaliers morts dans la croisade contre les Maures; tous les autres, malgré leurs inutiles protestations, sont entraînés au fond de l'abîme. Comme on peut facilement le comprendre, cette répétition de scènes uniformes, ces continuelles entrées et sorties de personnages devaient engendrer une grande monotonie, mais, d'autre part, la présentation successive de tant de types divers, pris dans les milieux les plus dissemblables de la société, donnait une occasion excellente d'ouvrir libre cours à la veine satirique et de critiquer les mœurs et les usages du temps. GIL VICENTE écrivit aussi quelques pièces de ce genre, car ces spectacles où la scène était constituée par une nef ou par un vaisseau, apparence qu'il était facile de donner aux chars sur lesquels on jouait sur la place publique, devinrent très populaires. Il y eut donc la *Nef de la Vie*, celle de la *Mort*, celle du *Printemps* et celle de l'*Amour*, et le peuple se plaisait singulièrement à ces représentations de chant, de musique, de récitation et de danse, où le symbolisme le plus abstrait se mêlait au plus grossier réalisme.

Un curieux spectacle musical nous a été conservé dans la *Danza del Nascimiento de Nuestro Señor Jesu Christo, à la manera pastoral*[3], œuvre de PEDRO SUAREZ DE ROBLES, clerc d'évangile (seulement diacre), naturel de Ledesma, qui fut imprimée à Madrid en 1561. Exposons brièvement le scénario de cette représentation, encore exécutée dans le temple, pour voir la part qu'y prend la musique. L'auteur lui-même se charge de nous donner des renseignements précieux. « Les bergers — écrit-il — sortiront [de la sacristie] en deux rangs, précédés des joueurs de tambourin et de psaltérion. Au son de la musique, ils marcheront en dansant jusqu'au milieu de l'église, où ils exécuteront plusieurs figures de ballet. Puis suivront quatre anges portant des cierges, et, s'il y a assez de personnel, encore huit autres anges qui soutiendront le dais du Saint Sacrement, sous lequel auront pris place Saint Joseph et Notre-Dame portant le petit enfant. Le cortège ainsi formé arrivera au maître-autel où on aura préparé un berceau en forme de crèche; Marie y déposera le nouveau-né et, s'agenouillant de même que le saint Patriarche, ils l'adoreront dévotement. Les anges porteurs de cierges doivent illuminer la scène en se plaçant aux deux côtés du groupe. Quand les bergers ont fini leurs danses, ils s'apprêtent pour passer la nuit en repos. A peine se sont-ils endormis, qu'un ange, du haut de la chaire, leur annonce la nouvelle de la naissance du Messie, et les bergers, subitement réveillés, doivent

1. Reproduit dans les œuvres choisies de COMES publiées par le P. GUZMAN, Madrid, 1889, t. II.

2. *Tragicomédie allégorique du Paradis et de l'Enfer; représentation morale des différents chemins que peuvent prendre les âmes à leur sortie de cette vie, représentés dans les deux nefs que l'on peut voir sur le théâtre, dont l'une représente le ciel et l'autre l'enfer.*

3. « Danse de la Naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ, à la manière pastorale. »

— le trait est naïf — feindre qu'ils regardent vers le haut et qu'ils éprouvent une grande peur. »

La pièce est commencée, voici l'ordre de succession des divers morceaux de musique et de danse. Une fois que l'ange a accompli son message, il disparaît et le chœur des esprits angéliques qui entourent la crèche chantent un *Villancico*; les bergers, entendant ces chants délicieux — dit le poème, — discutent entre eux et finissent par décider qu'ils iront adorer le Sauveur incarné, et tout en dansant ils se dirigent vers le maître-autel. Une fois devant la Sainte Famille, les anges et les bergers exécutent un nouveau *Villancico* dialogué, Saint Joseph donne la bienvenue aux arrivants, et chacun des bergers fait son offrande, tout en débitant son petit couplet ou en exécutant un pas de danse. Sur quoi le Patriarche les remercie, et la Sainte Vierge prie son fils de bénir les pieux danseurs, leur promettant elle-même sa puissante protection. La fête prend fin par un nouveau *Villancico*, chanté et dansé alternativement par les anges et les bergers.

Cette sorte de mystère, qui date de 1561, se rapproche bien plus des ébauches dramatiques du XIVe siècle que des *Eglogas* de JUAN DEL ENCINA et de LUCAS FERNANDEZ, ou que des pièces beaucoup plus compliquées de GIL VICENTE. Cela semble un pas en arrière, et c'est vrai, car il y avait plus d'une raison suffisante pour qu'il en fût ainsi. Ces causes sont d'ordres divers, mais d'égale importance, et réussirent à entraver l'essor du théâtre national. Elles sont générales et accidentelles ou particulières. Parmi les secondes, signalons tout d'abord l'opposition décidée du Saint-Office. Tant que le théâtre était resté dans le giron de l'Église, rien n'empêchait son développement progressif, mais une fois libre on en eut peur. La lutte s'engagea et si, au début, le théâtre fut vaincu, il ne tarda pas à se remettre et à prendre une revanche éclatante, jusqu'à obtenir le droit de s'épanouir librement. On sait s'il en profita et les chefs-d'œuvre des grands maîtres de la scène espagnole sont là pour le prouver.

Si de ce côté, une fois vainqueur, il n'eut pas à subir des représailles, il eut à se défendre de l'influence étrangère qui l'attaqua rudement. Aux monarques de pure race espagnole, succédèrent des dynasties étrangères, en premier lieu la maison d'Autriche, qui amena à sa suite les artistes flamands, plus tard la maison de Bourbon, essentiellement française, qui se montra protectrice décidée de la musique italienne. La cour pouvait librement ne faire aucun cas de l'art national, celui-ci était toujours soutenu par le peuple. Cela fut possible en Espagne, parce que la constitution sociale permettait le mélange des diverses classes, et par cette espèce de vie patriarcale qui autorisait le seigneur à traiter avec une sorte d'amitié familière son valet, souvent son confident, dans beaucoup de cas son conseiller intime. Grâce à cela le théâtre espagnol n'eut pas une origine exclusivement aristocratique comme l'opéra italien, car il était écrit pour la majorité. Voilà une des causes qui expliquent le mieux le caractère national si extraordinaire des *Eglogas* de JUAN DEL ENCINA, écrites cependant pour réjouir la petite cour familiale des *Ducs d'Alba*. Pendant les XVIe et XVIIe siècles, le peuple jouissait des représentations scéniques, dramatiques et musicales, du même droit que la noblesse, et peut-être encore à meilleur titre, car elles étaient spécialement exécutées à son intention. Ce ne fut qu'avec l'établissement des Bourbons sur le trône, au commencement du XVIIIe siècle, que l'opéra italien put s'acclimater en Espagne. On sait l'extraordinaire influence que le célèbre sopraniste CARLO BROSCHI (FARINELLI) exerça sur les monarques PHILIPPE V et FERDINAND VI; grâce à elle, un phénomène étrange eut lieu. Tandis que tous les peuples de l'Europe commencent à se créer un genre artistique vraiment national et à chanter dans leur langue maternelle, les Espagnols, dominés par le goût alors régnant à la cour, tournent le dos à de glorieuses traditions, laissent de côté leur propre idiome, et s'adonnent à cœur joie à l'opéra italien. Mais ce ne fut pas sans une grande opposition, car pendant presque tout un siècle — le XVIIIe, — le peuple resta absolument étranger à une manifestation artistique qui ne disait rien à ses sentiments. Les habitants de Madrid, d'après les historiens de l'époque, apportaient quelque résistance à assister aux luxueux spectacles de musique et de danse que FARINELLI organisait dans le théâtre du *Buen Retiro*, pour distraire la mélancolie maladive du petit-fils de LOUIS XIV, même quand on leur offrait des rafraîchissements. CARLO BROSCHI se vit obligé de recourir à la force, pour peupler les galeries de la salle de spectacle, car PHILIPPE D'ANJOU aimait à croire que son peuple prenait part à ses plaisirs.

En outre de ces raisons accidentelles et particulières, le théâtre eut à lutter contre une cause d'ordre général : la séparation des genres. Au commencement et d'une façon presque inconsciente, la poésie appela à son aide la musique et la danse, puis elle eut recours à la machinerie et aux prestiges de la mise en scène. Mais, une fois que tous les éléments furent réunis, on comprit qu'ils étaient capables de produire diverses manifestations esthétiques propres à impressionner l'auditoire par des moyens différents. C'est alors que les divers genres dramatiques commencent à se définir. Le théâtre grec, oublié pendant le moyen âge, ressuscite avec une nouvelle force pendant la Renaissance, et c'est en essayant de renouveler la récitation grecque que la *Camerata* florentine crée cette fleur esthétique de si merveilleuse beauté, le *drame lyrique*, le primitif *opera in musica*. Car c'est bien au groupe d'artistes réuni chez le COMTE DE VERNIO que revient la gloire d'avoir fixé l'essence même de cette œuvre artistique dont les moyens d'expression peuvent changer, mais dont les traits fondamentaux et caractéristiques sont toujours les mêmes depuis GIULIO CACCINI et JACOPO PERI, passant par MONTEVERDE et GLUCK, pour arriver à WAGNER et jusqu'à nos jours.

Depuis ce moment l'art italien exerce une influence décisive et prépondérante sur la musique dramatique de tous les pays d'Europe, hors l'Espagne. Si, pendant l'invasion néerlandaise, les compositeurs du terroir parvinrent à maintenir leur indépendance absolue même dans l'art religieux, de telle façon que les deux écoles purent coexister, en conservant chacune son propre caractère, le même phénomène se répète pendant le XVIIe siècle en ce qui concerne la musique profane. Les maîtres espagnols restent libres de toute influence étrangère, attentifs à développer les germes de l'art populaire; tandis que les disciples de GABRIELLI et de MONTEVERDE introduisent l'opéra italien en Allemagne, LULLY l'établit en France, et PURCELL tâche de l'accommoder au goût anglais. Il faut considérer comme une véritable fortune, au point de vue national qu'aucun des grands musiciens italiens ne vint alors s'établir en Espagne, car, tout

compte fait, il aurait certainement fini par exercer une action plus ou moins efficace, mais positive, sur les manifestations de la musique dramatique nationale, contribuant à l'éloigner de la forme que le théâtre lyrique espagnol avait adoptée de préférence, comme il advint en France, où le grand opéra introduit par LULLY se sépare complètement de la forme conçue par SAINT-EVREMOND, que MOLIÈRE essaya de réaliser sous l'aspect littéraire.

Au moment de la séparation des genres, il se forme en Espagne deux courants artistiques également considérables : l'un, celui du théâtre parlé, qui, par LOPE DE RUEDA, abandonnant les traditions classiques, tout en se nourrissant de l'esprit national, arrive à la floraison merveilleuse de ce théâtre romantique et romanesque, élevé par LOPE DE VEGA et CALDERON à son plus haut degré de splendeur, et qui devait exercer une si féconde influence sur toutes les littératures européennes; l'autre, celui du théâtre chanté ou lyrique, qui se développe dans le même sens de nationalisme, mais ne se propage pas en dehors de l'Espagne. Aucun musicien espagnol n'eût jamais l'idée d'écrire un *opéra* proprement dit pendant la plus grande partie du XVII[e] siècle, car il possédait une tradition à lui : celle de ce spectacle où la musique et la poésie interviennent à tour de rôle ou bien ensemble, qui avait été cultivé par JUAN DEL ENCINA et ses successeurs immédiats. L'art national, d'inspiration indigène, persiste depuis les *Cantarcillos* et *Villancicos* du XV[e] siècle, dans les *Ensaladas*, *Farsas* et *Eglogas* du XVI[e], se poursuit dans les *tonos*, *tonadas*, *cuatros*, *bailetes* et *jácaras entremesadas*, en un mot dans toute la musique des *Comedias harmónicas* et des *Fiestas de Zarzuela*[1] du XVII[e], pour aboutir enfin aux *follas*, *mogigangas* et *tonadillas* du XVIII[e][2]. Car la forme adoptée par la musique espagnole, pour le théâtre lyrique, fut ce mélange alternatif de la parole et du chant, qui est caractéristique du genre consacré par le génie de GRÉTRY, par WEBER dans son admirable *Freychütz* et par BEETHOVEN dans son merveilleux *Fidelio*[3].

Grâce à la persistance décidée de cet esprit national, les idées et les doctrines de la *Camerata* de Florence ne purent s'acclimater en Espagne que presque un siècle plus tard. Pour donner libre cours à l'expansion du génie musical de la race, on amplifia, on améliora, on agrandit les formes et les caractères du spectacle populaire qui faisait vibrer l'âme espagnole, et c'est ainsi que l'action immédiate et simultanée de la parole et de la musique, étroitement unies, produisit son effet tout-puissant, transformant en œuvre artistique les chants du peuple, cette manifestation spontanée et sincère de l'esprit de la race. Et cela nous semble d'autant plus curieux que la réhabilitation de la chanson populaire a été aussi lente que laborieuse. Pour le moment il nous faut reconnaître que, tandis que les musiciens espagnols du XVI[e] siècle fondaient leur art sur cette base, les maîtres des autres pays la jugeaient comme une chose de peu de valeur et absolument insignifiante du point de vue artistique. En général ce ne fut que beaucoup plus tard, sous l'influence du *romantisme*, que la chanson populaire commença à être appréciée. Or les maîtres espagnols de ces temps glorieux pressentirent et devinèrent cette transformation de la chanson en musique artistique, à laquelle nous sommes redevables des diverses écoles qui forment les modernes nationalités musicales. Ils réalisèrent d'avance la remarquable proposition que le savant esthéticien et théoricien PÈRE EXIMENO devait formuler vers la fin du XVIII[e] siècle : *C'est sur la base du chant populaire que chaque peuple doit construire son système artistique.*

TROISIÈME PARTIE

LE DIX-SEPTIÈME SIÈCLE

I. — Les Théoriciens.

Comme toujours après l'époque de l'apogée, survient la période de la décadence, et si elle n'est pas aussi brillante, elle ne laisse pas tout de même de présenter un vif intérêt. Nous avons fait de notre mieux pour tracer le tableau splendide que présente le fleurissement de l'art profane et religieux pendant le XVI[e] siècle, et nous allons tâcher de faire l'étude du déclin de la musique espagnole, qui se prolonge pendant deux cents années et arrive même au premier quart du XIX[e] siècle. Cette période nous semble particulièrement curieuse, car c'est alors que se prononcent et s'affirment les traits caractéristiques de l'art national comme si, avant de disparaître, ils voulaient s'imprimer d'une façon indélébile. Le genre polyphonique était par son essence même un peu impersonnel; la forme, circonscrite dans un moule étroit, régie par des règles savantes, rigides et sévères, pouvait difficilement varier, seulement la pensée et la façon de traduire le sentiment jouissaient d'une certaine liberté et témoignaient l'originalité de l'artiste. Il est hors de doute que le système harmonique de l'époque et que ses procédés classiques rendaient fort difficile de ne point tomber dans l'emploi de certaines formules, que le génie le mieux doué au point de vue de l'invention ne pouvait réussir qu'à transformer quelque peu. En plus l'adoption presque constante des mélopées du plain-chant comme thème obligé des compositions, et comme base et fondement devant soutenir l'édifice harmonique vocal, supposait nécessairement la répétition de plus d'un dessin contrapontique, d'accord avec le caractère restreint des thèmes liturgiques. Par suite de ces faits, une grande série de formules et de procédés étaient venus à former une espèce de fonds commun propre aux diverses écoles espagnoles

---

1. Dénomination bizarre et paraissant inexplicable, qui provient du petit château de *la Zarzuela*, rendez-vous de chasse près la possession royale du PARDO, aux environs de Madrid, où les spectacles de cette sorte furent exécutés pour la première fois.

2. Nous avons étudié longuement cette intéressante évolution, dans notre série de Conférences sur l'*Histoire du développement du théâtre dramatique et musical en Espagne dès origines au commencement du XIX[e] siècle*, faites à l'Université d'Upsal, pendant le semestre du printemps de 1906. Nous en préparons l'édition.

3. Les plus ridicules conventions théâtrales ont fait dénaturer ces deux immortels chefs-d'œuvre par l'adjonction de récitatifs qui leur font perdre leur caractère d'intimité. Pour le *Freychütz*, version française, ce fut BERLIOZ qui se chargea de la besogne. En Italie, ce fut F. FACCIO. Quant à *Fidelio*, il a été remanié par BENEDICT pour Londres, et tout dernièrement par GEVAERT pour Paris.

et étrangères. Quand les musiciens du XVI[e] siècle réussissent à secouer toutes ces entraves, ils se montrent dans toute leur originalité, mais le plus souvent, c'est uniquement par la pensée qu'ils peuvent découvrir leur caractère personnel. La restauration de l'homophonie représentait donc une transformation radicale signalant l'avènement de la musique libre. Les chansons et les danses populaires, avec leur variété immense de mouvements et de rythmes, devaient donner occasion à créer des formes nouvelles, et par le chant à une voix, accompagné par un ou plusieurs instruments, le sentiment intime pouvait enfin être traduit. La musique polyphonique répondait bien au but de l'Église, elle était absolument *catholique*, c'est-à-dire universelle; avec les *Nuove musiche*, pour employer l'expression même de l'illustre GIULIO CACCINI l'art allait explorer un nouveau domaine jusqu'alors fermé, et la musique intime et pittoresque inaugure son règne. Comme conséquence immédiate, nous voyons l'art religieux se figer dans des formules chaque jour plus compliquées, et l'art profane, imposant son triomphe, envahir même le sanctuaire.

Avant tout il nous faut déclarer que le déclin de la puissance espagnole se reflète vivement dans l'universelle décadence qui affectait déjà, au début du XVII[e] siècle, les sciences et les arts, si nous faisons abstraction de la peinture, du théâtre et de la critique historique. La maîtrise de VELAZQUEZ et de MURILLO, le génie de LOPE DE VEGA et de CALDERON, élèvent la peinture et la poésie dramatique nationale à leur plus grand degré de splendeur, mais en revanche la musique est un peu délaissée, et nous ne retrouverons plus ni un MORALES, ni un GUERRERO, ni un VICTORIA.

Cela se remarque bien clairement en étudiant la littérature musicale théorique et didactique. Aux grands ouvrages des RAMOS DE PAREJA, des SALINAS, des MONTANOS, succèdent les compilations plates et indigestes de quelques savants dont l'indiscutable érudition est alourdie par une pédanterie formidable. Voilà le défaut général. Entraînés par la science, les contrapontistes se crurent le droit de déraisonner tout à leur aise, sans le moindre respect de l'esprit ni de l'ouïe, et finirent par transformer l'art en un mécanisme trivial, ennuyeux et enfantin, dont le seul but était de chercher et de résoudre les plus abstrus problèmes, sans tenir compte du sens esthétique. Un bon maître de chapelle devait avant tout connaître la théorie de *los trocados y contrapuntos dobles à la octava, à la decena y à la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detras*[1] (la théorie des contrepoints troqués et doubles à l'octave, à la dixième et à la douzième, avec le plain-chant au-dessus, en bas, au milieu, en avant ou en arrière). C'est à s'exclamer avec le brave M. Jourdain : « Oh! la belle chose que de savoir quelque chose! »

On pouvait trouver tout cela et d'autres plus grandes merveilles, dans un célèbre ouvrage, que la majorité des musiciens, avec une unanimité vraiment malheureuse, plaçait au premier rang, et jugeait comme la loi suprême et infaillible Nous faisons allusion à la volumineuse encyclopédie de musique théorique et pratique, compilée par l'italien PIETRO CERONE, sous le titre de *Melopeo y Maestro*, imprimée à Naples en 1613[2], mais rédigée en langue espagnole, véritable fatras où se trouvent des choses utiles, mais surtout des choses inutiles, que le docte jésuite P. EXIMENO, restaurateur de l'art véritable, désignait comme le code définitif et fondamental du mauvais goût, en l'appelant avec beaucoup d'esprit, en raison de ses vingt-deux livres et de ses mille cent soixante pages in-folio, le *monstre musical*.

Le savant jésuite, dont la verve caustique était à la hauteur du génie, n'exagérait pas, le *Melopeo* était une espèce de monstre, capable d'alourdir l'esprit le plus développé. Cependant l'auteur devait avoir la plus haute idée de son œuvre, car sur le frontispice il inscrivait fièrement cette orgueilleuse devise : *Quid ultra quæris?* (Que cherches-tu au delà?) Il est certain que dans la masse on peut trouver de fort bonnes choses, spécialement dans les livres 3[e], 4[e] et 5[e] qui traitent du chant liturgique[3]; dans les 11[e], 12[e], 14[e] et 15[e], qui s'occupent du contrepoint, de la fugue et des canons, et enfin dans le 17[e] concernant les temps, les modes et la prolation. La théorie des intervalles, par exemple, y est expliquée avec une grande clarté et d'une façon beaucoup plus satisfaisante que dans les ouvrages écrits précédemment. En plus (pag. 665) CERONE proclame la nécessité d'accorder la musique avec le texte et est le premier à appuyer par des exemples, pris dans PALESTRINA et d'autres maîtres de l'école contrapontique, les avis qu'il rédige, car il affirme que *l'imitation, par le chant, du sens des paroles, orne grandement la composition*[4]. Sur ce point il ne fait que continuer les traditions de l'école espagnole, en développant les théories de l'illustre MONTANOS, dont le si remarquable *Arte de música*, datait de 1592. Plus loin (Livre XIII[e], ch. 44), il explique fort bien, d'après les œuvres des maîtres du XVI[e] siècle, les principes du contrepoint, et se montre d'une grande clairvoyance, lorsqu'il consigne que les quatre voix doivent s'entretenir avec *cortesia* (courtoisie), c'est-à-dire parler avec opportunité, et se taire à propos, comme pourraient le faire *cuatro hombres de buena razon* (page 739 : quatre hommes raisonnables).

Mais si, en fouillant dans cette volumineuse ency-

1. Voir l'*Introduccion* du *Melopeo*. Naples, 1613.

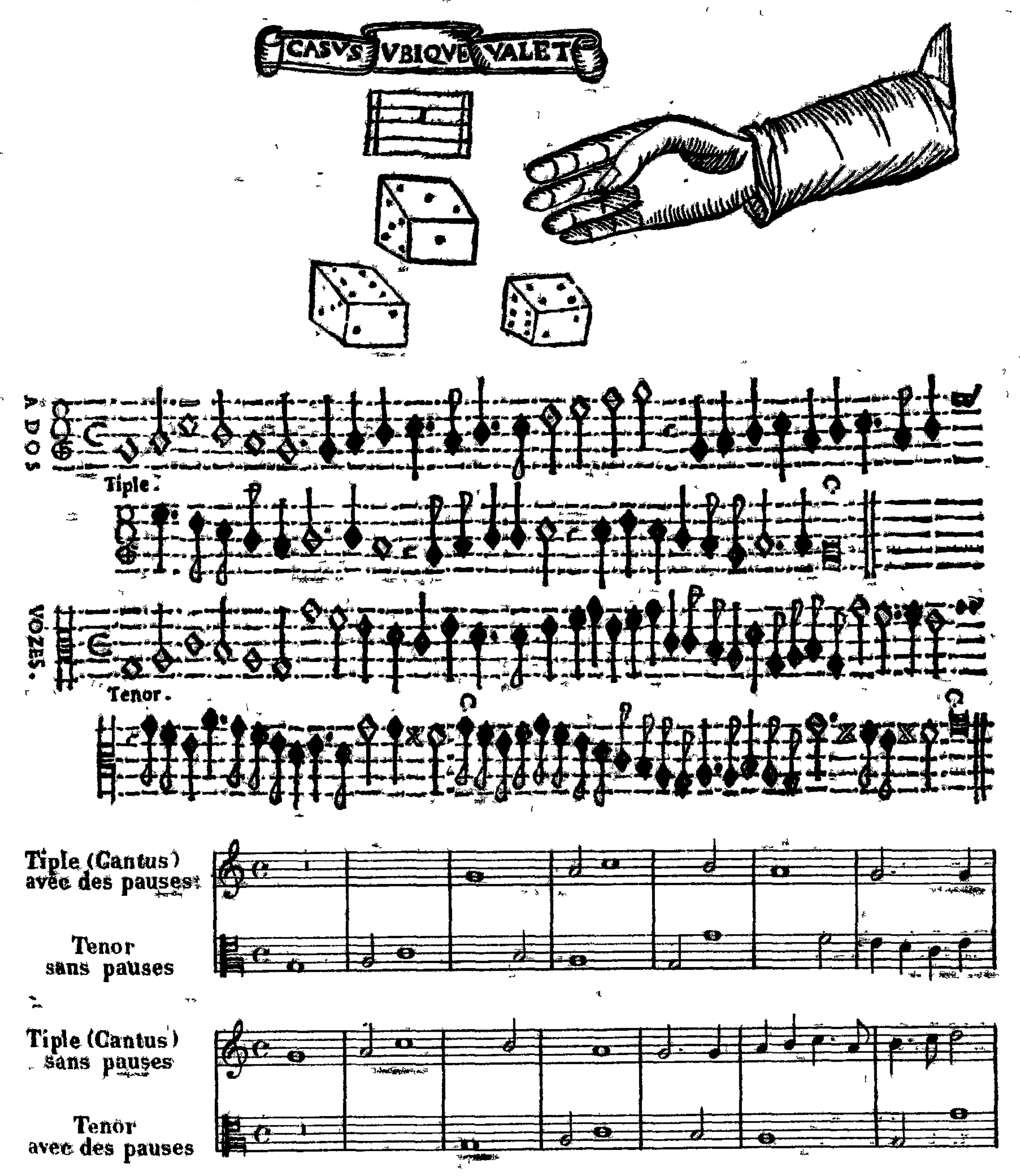
2. Voici le signalement exact de cet ouvrage : *El Melopeo y Maestro. Tractado de Música theórica y práctica : en que se pone por extenso lo que uno para hacerze perfecto músico ha menester saber : y por mayor facilidad, comodidat y claridad del Lector esta repartido en XXII Libros. Va tan exemplificado y claro, que qualquiera de mediana habilidad, con poco trabajo alcançará esta professión. Compuesto por el R. D.* PEDRO CERONE *de Bergamo Músico en la Real Capilla de Napoles.... En Napoles, con licencia de los Superiores, Por Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci, Impressores. Año, de nuestra Saluacion, de 1613.* (Le Mélopée et le Maître, Traité de Musique théorique et pratique dans lequel on explique *in extenso* tout ce que l'on doit savoir pour devenir un musicien parfait; et pour la plus grande facilité, commodité et clarté du Lecteur il a été divisé en XXII livres. Il est si riche d'exemples et si clair, que le moins habile avec un peu de travail pourra connaître cet art. Composé par le R. D. PEDRO CERONE de Bergame, musicien de la Chapelle Royale de Naples..., etc.) Petit in-folio de 1 160 pages, sans compter les préliminaires et l'index. A la feuille 4 on peut voir le portrait de l'auteur gravé sur bois. (A Paris, aux Bibliothèques du Conservatoire et Nationale.)

3. CERONE avait publié auparavant un autre petit traité, fort médiocre du reste, sur le même sujet : *Le Regole piu necessarie per l'introduttione del Canto Fermo*. Naples, 1609. (Au *Liceo* de Bologne.)

4. Voir livre XII[e], page 665. CERONE, pour confirmer son dire, propose comme modèle un fragment d'un *Mottet* à cinq voix de PALESTRINA, tiré du cinquième livre (*Motettorum* 5 *vocib. Liber V.* Rome, 1584), dans lequel au passage, sur le mot *longa*, les cinq voix tiennent en même temps une note ayant la valeur de la figure nommée *longa*, la longue. Cette minutie d'expression est bien propre de l'époque.

clopédie, on trouve d'aussi bonnes choses, on est abasourdi en revanche par les derniers livres qui touchent presque la folie. Ils ne sont en effet remplis que d'*échos* et d'*énigmes musicaux* affectant la forme du soleil, ou bien celle d'une balance, d'une épée, d'une croix, d'une clef ou d'un éléphant; de *canons énigmatiques* et *secrets* aussi savants qu'inutiles, au moyen desquels une composition musicale peut représenter d'aussi belles choses qu'une main, un miroir, un escalier, un échiquier, et même le jugement dernier ou le chaos. Pour cette imagination en délire, ces artifices puérils et prétentieux sont le comble du savoir, et une fois sur le terrain de la déraison rien ne l'arrête plus, elle nous dévoile le mystère de l'harmonie des sphères, et nous fixe la distance harmonique qui sépare les planètes, comme par exemple de la Terre à la Lune — *Re-Mi*; de la Lune à Mercure — *Mi-Fa*, et ainsi de suite.

Nous reproduisons, à titre de curiosité, deux de ces *Canons énigmatiques*, comme preuve en même temps, de la grande science et de la futilité du maître bergamasque. En premier lieu, celui qu'il nomme *Canon des Dés* (Fac-sim. Ier) inséré aux pages 1124 et 1125 du *Melopeo*, suivi de sa résolution (Exemple Ier), qui ne

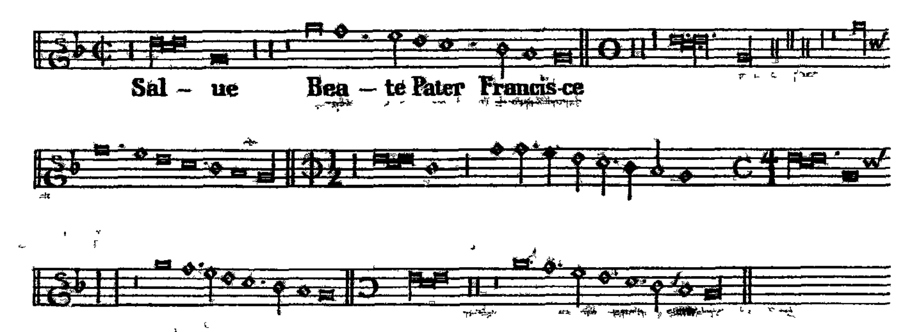


présente pas de grandes difficultés. La devise latine *Casus ubique valet* nous explique le mot de l'énigme, c'est-à-dire que chacune des deux voix, soit le *Tiple* (*Cantus*) soit le *Ténor*, peut commencer la première, pourvu que l'autre observe les pauses marquées. Les deux chanteurs — et voici l'enfantillage — peuvent jouer aux *dés* le droit de commencer le chant, en sorte que c'est le hasard qui décide.

Le second *Canon*, inséré à la page 1113 (Fac-sim. II) présente bien plus de difficultés. CERONE dit l'avoir



composé pendant son séjour à Oristano, en Sardaigne, et il doit être résolu grâce au signe de la Croix. Ce qui nous est expliqué par les paroles *Cum hoc signo omnia vinces*, inscrites dans le cercle de droite, autour de la Croix, et par les cinq indications de mesure, contenues dans le cercle de gauche, sur lequel sont écrites les paroles *Inimicos eius induam confusione*, Cela veut dire que la phrase chantée doit être répétée cinq fois et chacune d'elles avec des valeurs différentes, d'après les signes de mesure indiqués à gauche et suivant l'ordre prescrit pour faire le signe de la croix sur soi-même; d'abord en haut, puis en bas, ensuite à gauche et à droite, pour finir au milieu (Exemple II). CERONE ne donne pas les autres cinq



parties de la composition, écrite à six voix, mais il dit qu'on peut les trouver dans le *Livre III* de ses *Motets*, recueil qui semble malheureusement perdu.

Toutes ces extravagances sont nommées par CERONE *cosillas nuevas que con la bajeza de mi entendimiento he especulado*[1], et, fier de ses grandes découvertes, il n'hésite pas à décrier SALINAS, qu'il juge comme un auteur *purement spéculatif*, et à proclamer hautement que *el gusto de la Musica consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto musico y no el simple oido de cualquiera persona.* (Le goût de la musique consiste dans l'artifice des parties et non dans la suavité des voix (chants), dans les concerts des contrepoints plutôt que dans la douceur des consonances, et que par conséquent le véritable juge de cet art doit être bien mieux l'entendement artificieux du parfait musicien, que la simple ouïe d'une personne quelconque [2].) C'est nier tout simplement la principale vertu de la musique, sa force expressive et émotionnelle.

En présence d'aussi bizarres élucubrations, on finit par se demander si cet homme, dont la science est incontestable, a pu vraiment les prendre au sérieux. Un autre problème se pose aussi, c'est à savoir si ce musicien bergamasque, dont on ne connaît pas d'œuvres de musique pratique, est bien l'auteur de cette vaste compilation, ou si tout au moins il possédait les qualités nécessaires pour exécuter un aussi vaste plan. Plus d'une anomalie, comme celle qui surgit si l'on compare le très faible *Traité de plain-chant* publié à Naples en 1609 par CERONE, avec l'excellent travail sur le même sujet renfermé dans les livres III[e], IV[e] et V[e] du *Melopeo*, justifient ce raisonnement. FÉTIS, qui les a très bien observées, arrive même à prétendre que le musicien italien aurait peut-être profité du grand ouvrage *Il Melopeo o Musico perfetto* que le savant ZARLINO nous déclare avoir écrit, et dont le manuscrit ne fut point retrouvé après sa mort. Dans ce cas les meilleures parties de l'ouvrage reviendraient à l'illustre maître de l'école vénitienne (on reconnaît clairement la méthode de ZARLINO dans plusieurs chapitres du II[e] livre, et dans presque tous les IX[e], XII[e] et XVII[e]) et les vaines spéculations, les dissertations absolument inutiles, formeraient l'apport considérable de CERONE. Car on ne peut s'imaginer tout l'impossible fatras que l'auteur y a accumulé, faisant à tout propos le plus ridicule étalage de pédantesque érudition. Dans ce *Traité de Musique* on trouve toute sorte de choses étranges à l'art, et même des moralités que certes on n'attendrait pas à cette place. On y lit des chapitres concernant : *les dangers du vin; les avantages du vin; de ceux qui se découragent et de ceux qui persévèrent; de l'oisiveté; du respect qu'on doit au maître; du vice et de l'ingratitude; de l'amitié et de l'ami véritable; du faux ami; de la prospérité et de l'adversité; de la tribulation et de l'avarice*, etc., etc., car l'auteur pousse sa sollicitude jusqu'à donner des conseils sur le régime sexuel convenable au chanteur pour bien conserver sa voix et sur la nourriture que

1. (Petites choses nouvelles que j'ai pu spéculer avec la bassesse de mon entendement.) *Le Melopeo*. Introduction.
2. Livre I[er], ch. XXXIII du *Melopeo*.

le compositeur devra manger quand il compose de la musique religieuse ou de la musique profane. Dans le premier cas il défend sérieusement la volaille, « car il serait à craindre que l'artiste, ayant à développer un sujet grave et profond, ne fût entraîné à le traiter d'une façon un peu légère et volatile ».

Cette dernière citation donnera le ton général de l'ouvrage, qui, néanmoins — peut-être par cela même. — jouit pendant très longtemps d'une autorité incontestable. CERONE devint l'arbitre suprême, le juge infaillible. Pour en finir avec lui, nous donnerons quelques légers renseignements sur sa vie. D'après la déclaration inscrite sur son portrait, il naquit à Bergame, en 1566. Premièrement il fut chanteur à la cathédrale d'Oristano en Sardaigne, puis il passa en Espagne, où il voyagea pendant les années 1592 et 1593, sans trouver de place, puis finit par entrer dans la chapelle de PHILIPPE II, où il se trouvait encore au début du règne du successeur de ce monarque. Pendant son séjour à Madrid, il fut protégé par son compatriote JACOBO DE GRATIIS, gentilhomme de Modène, qui avait installé dans sa maison une Académie de Musique et qui, après sa bruyante conversion, devint le *Chevalier de la Grâce* et fonda une pieuse institution qui subsiste encore de nos jours. En 1609, pour des raisons que nous ne connaissons pas, CERONE abandonna l'Espagne pour passer à la Chapelle royale de Naples. C'est dans cette ville qu'il publia ses deux ouvrages; et il est difficile de s'expliquer ce qui a pu le déterminer, une fois revenu dans sa patrie, à rédiger sa vaste compilation dans la langue espagnole. La cause qu'il allègue dans le *Préambule*, c'est-à-dire l'ignorance où, d'après sa remarque, étaient plongés les musiciens espagnols, reste absolument dépourvue de base. Justement il est difficile de trouver un autre pays qui à cette époque posséda autant et d'aussi remarquables ouvrages sur la musique, écrits en langue vulgaire, que l'Espagne. Nous en avons cité plusieurs précédemment et nous allons en indiquer d'autres. En plus, CERONE, qui dit son livre écrit pour les artistes espagnols et dans son livre XIIe donne les règles pour les différents genres de compositions sacrées et profanes, sans oublier les *madrigali*, *canzoni alla napolitana*, *frottole*, etc., etc., ne dit pas un mot sur les *villancicos*, les *ensaladas*, les *estrambotes* et autres formes propres de l'art national. Enfin, à peine s'il s'occupe des grands musiciens de la Péninsule, indiquant les noms de nombreux compositeurs français, italiens et flamands, et ne nommant que très peu d'Espagnols, MORALES, GUERRERO, VICTORIA, INFANTAS, ZORITA et MONTANOS, dont il reproduit (no 7) un *Canon* sans paroles. Il est vraisemblable que le Roi d'Espagne, qui semble avoir supporté les frais considérables de l'impression, exigea préalablement que l'œuvre fût écrite en langue castillane. La date de la mort de CERONE reste encore inconnue.

Malgré ses énormes défauts, *Le Melopeo* a exercé une influence très grande sur les compositeurs espagnols du XVIIe siècle, et il n'a pas peu contribué à la décadence, entraînant plus d'un artiste hors de la bonne voie, en le poussant du côté des artifices et des vaines spéculations. Il signale l'avènement du pédantisme et du mauvais goût, surtout dans la musique religieuse, et inaugure l'époque des ridicules controverses sur les plus futiles sujets. Vers la fin du XVIIIe siècle il devait tomber, ruiné pour toujours, devant les formidables et spirituelles attaques du PÈRE EXIMENO.

D'après le dire de CERONE, les musiciens espagnols étaient des ignorants, néanmoins ils ne laissaient pas de produire des ouvrages de valeur. L'année après celle où parut le *Melopeo*, le prêtre catalan ANDRES DE MONSERRAT, natif de la ville de Codalet, dans le Comté du Roussillon, et chapelain (*Capiscol*) de la paroisse de Saint-Martin, à Valence, publiait en cette ville son traité de plain-chant : *Arte breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música practica del canto-llano...* (Valencia, 1614. Au Conservatoire de Paris), qui ne laisse pas de présenter un certain intérêt. L'auteur s'appuie surtout sur des autorités du terroir, FRANCISCO TOVAR, FR. JUAN BERMUDO, MELCHOR DE TORRES, MATEO DE ARANDA, GONZALO MARTINEZ DE BIZCARGUI, FRANCISCO DE MONTANOS et tant d'autres, gloires du passé; mais il cite aussi CERONE [1].

Après, suivirent à bref délai les œuvres du même genre écrites par deux artistes portugais — n'oublions pas que le Portugal faisait alors partie intégrante de la couronne d'Espagne. Ce fut d'abord l'*Arte de Canto Chão* (Coïmbra, 1617. Au British Museum), de PEDRO THALESIO, premièrement maître de chapelle à la Cathédrale de Grenade et plus tard professeur de Musique à l'Université de Coïmbra [2]; ensuite l'ouvrage beaucoup plus important d'ANTONIO FERNANDEZ : *Arte de Musica de Canto de Orgao e Canto-chão y proporçoes da musica divididas harmonicamente* (Art de Musique de Chant d'orgue, de Plainchant et des proportions musicales harmoniquement divisées. Lisbonne, 1626. A la Bibl. Nationale de Paris).

FERNANDEZ, que l'illustre écrivain DON FRANCISCO MANUEL DE MELO juge comme l'une des plus grandes illustrations que la musique doit au Portugal, fut l'un des meilleurs élèves du célèbre DUARTE LOBO, à qui il dédia son travail. Ce remarquable théoricien tâche de confirmer la vérité des principes qu'il expose par le moyen de démonstrations mathématiques. Il applique à son art l'examen scientifique et inaugure une nouvelle méthode d'analyse, destinée à produire d'excellents résultats, car il tient compte de la science des sons, l'Acoustique, et établit sur des bases solides les lois fondamentales de l'harmonie. Cela dénote un esprit solide qui entrevoit une technique très avancée. L'ouvrage est divisé en trois parties, concernant respectivement les principes généraux de la Musique, le plain-chant et les proportions; il a un mérite réel et la qualité, précieuse pour l'époque, d'être écrit avec clarté, sans faire montre du pédantisme et de l'érudition indigeste alors à la mode. La vie de l'auteur fut modeste, simple et retirée; né à Souzel, dans la province d'Alemtejo, il devint prêtre, et remplit pendant de longues années les fonctions de maître de chapelle de la paroisse de Sainte-Catherine du mont Sinaï, à Lisbonne. Sa seule œuvre connue nous fait vivement

1. La Bibliothèque royale de Munich possède des fragments en manuscrit d'un Villancico : *El ave, la planta*, a douze voix en trois chœurs, d'ANDRÉS DE MONSERRAT.

2. Une seconde édition, corrigée et augmentée par l'auteur, fut publiée aussi à Coïmbra en 1628 (Bibl. *Nacional* de Madrid). THALESIO y fait preuve d'un savoir solide et d'une vaste érudition. Il cite presque tous les grands théoriciens espagnols du XVIe siècle, dont il développe les doctrines.

regretter ses autres travaux, restés en manuscrit et malheureusement perdus [1].

Vers les mêmes années vivait au couvent de la Espina, dans le diocèse de Palencia, un moine de l'ordre de Cîteaux, aveugle de naissance, nommé FRAY PEDRO DE UREÑA. Organiste distingué, et chargé d'enseigner la musique aux novices, il fut bien vite en mesure de comprendre toutes les difficultés que le système de solmisation par les *muances*, attribué à GUIDO D'AREZZO, présentait dans la pratique et, pour y remédier, il proposa de l'abandonner, en ajoutant aux noms connus des six premières notes de la gamme, la syllabe *Bi*, qui désignerait la septième. A ce qu'il paraît, car rien n'est plus obscur que la vie de cet intéressant théoricien, il mit en usage le nouveau procédé dans son école et obtint d'excellents résultats, car ses élèves apprenaient avec une grande facilité une chose jusqu'alors regardée comme extrêmement difficile. Pour fixer sa doctrine, il écrivit, en 1620, un ouvrage resté en manuscrit, mais qui fut publié vers la moitié du XVIIe siècle, en abrégé, par un de ses plus brillants disciples.

En effet, ce fut dans le même couvent de la Espina que reçut l'enseignement musical le futur évêque de Vigevano, en Lombardie, JUAN CARAMUEL DE LOBKOWITZ, curieux personnage, dont la vie agitée tient un peu du roman, et qui nous occupera dans la suite. Il se chargea de divulguer la méthode d'enseignement de son ancien maître et, s'inspirant de ses doctrines, il rédigea un traité qu'il intitula : *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi : Nova Musica* (Vienne, COSMEROVIUS, 1645), dont aucun exemplaire n'est présentement connu, qu'il fit adopter par les maîtrises des Abbayes de Montferrat, près de Prague, et de Sainte-Croix, près de Vienne, qui lui avaient été données par l'Empereur FERDINAND III. Il ne peut y avoir le moindre doute à ce sujet, car le fait est déclaré expressément par l'auteur lui-même, dans l'écrit qu'il envoya de Prague, en 1648, au Révérend CHARLES DE VISCH, qui lui avait demandé la liste de ses œuvres, pour la publier dans sa *Bibliotheca Scriptorum S. Ordinis Cisterciensis* (Coloniæ Agrippinæ, 1656). Là, il est dit textuellement que « cette nouvelle musique a été admise et mise en pratique dans le Monastère de Montferrat et dans l'Abbaye de Sainte-Croix, ainsi que dans plusieurs autres couvents, où beaucoup de jeunes gens s'instruisent avec facilité et bonheur [2] ». On ne peut donc douter, en présence d'une déclaration aussi explicite, que le système de solmisation inventé par FRAY PEDRO DE UREÑA ne fut employé tout au moins en Bohême et en Autriche, d'où sans doute il se répandit dans les autres pays allemands.

CARAMUEL, qui n'oublia jamais, malgré sa longue résidence à l'étranger, qu'il était espagnol d'origine, publia plus tard une nouvelle version de cet ouvrage, en sa langue natale, sous un titre bizarre qui constitue à lui tout seul un curieux manifeste : *Artenuera de Musica, inventada año de 600 por* SAN GREGORIO, *desconcertada año de 1026 por* GUIDON ARETINO, *restituida a su primera perfeccion año de 1620 por* FRAY PEDRO DE UREÑA, *reducida á este breve compendio año de 1644 por* JUAN CARAMUEL (Rome, par FABIO DE TALCO, 1669 [3]). Son but est d'établir que SAINT GRÉGOIRE, moine bénédictin, avait découvert la constitution naturelle de la gamme, et que le fameux moine de l'Abbaye de Pomposa a gâté ce système par l'adoption des trois hexacordes de *bémol*, *bécarre* et *nature*, et par les *muances*. FRAY PEDRO DE UREÑA, son maître, a rétabli les choses dans l'ordre normal en ajoutant la septième syllabe (*Bi*) aux six déjà connues de l'hymne de Saint Jean-Baptiste, et il prouve que, par cette addition, la main harmonique et les *muances* deviennent complètement inutiles. Quoique bien fondée, la doctrine de CARAMUEL est aventureuse, fille légitime de son imagination puissante et hardie. Plus tard nous aurons occasion de revenir sur cet esprit extraordinaire qui, dans ses innombrables ouvrages, s'occupa à diverses reprises de l'art musical, sous les plus divers aspects.

Ce n'était pas cependant la première fois que les doctrines de PEDRO DE UREÑA avaient été mises au jour en Espagne. Vingt années avant que l'évêque de Vigevano eût publié son livre espagnol, et presque en même temps qu'il éditait à Vienne son *Traité* latin, un autre moine cistercien, né à Coca, près de Ségovie, et mort à Barcelone en 1668, s'inspirant des doctrines de l'organiste aveugle du Monastère de la Espina, rédigeait une *Reformacion del Canto llano*, qu'il faisait imprimer à Madrid en 1649. Son nom était THOMAS GOMEZ.

Mais il nous faut déclarer que l'œuvre la plus intéressante ayant trait aux théories musicales, écrite en langue castillane, pendant le XVIIe siècle, nous semble sans contredit la rarissime *Defensa de la Música Moderna* (Défense de la Musique Moderne), publiée presque simultanément en espagnol et en italien, par le rebelle DUC DE BRAGANÇA, qui régna en Portugal sous le nom de DON JOÃO IV. Les historiens ont jugé ce Monarque comme un médiocre politicien et un esprit vulgaire, malgré cela il était un véritable artiste; sous ses auspices l'opéra italien fut introduit dans ses États, et il réunit dans son entourage toute une pléiade de musiciens remarquables. Quant à sa Bibliothèque musicale, elle était, sans aucun doute, la plus considérable et la plus riche existante à cette époque, comme nous le témoigne le Catalogue qui nous a été conservé [4]. JEAN IV ne se bornait pas à protéger la musique en

1. La riche Bibliothèque musicale du roi DON JUAN IV de Portugal, disparue lors du tremblement de terre de Lisbonne en 1755, possédait un manuscrit de FERNANDEZ : *Explicaçao de segredos da Musica em a qual brevemente se expende as causas das principaes cousas que se contem na mesma*. Les contemporains faisaient de grands éloges de ce traité. Le bibliographe BARBOSA MACHADO, dans sa *Bibliotheca Lusitana* (vol. Ier, p. 269), cite encore de lui : 1° *Arte de Musica de Canto de orgão*, composée d'après une nouvelle méthode à l'âge de quatre-vingt-cinq ans; 2° *Théorie et explication du monocorde*, et 3° *Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que se contem na Arte da Musica com os seus generos e demonstraçoes mathematicas*. Ces trois ouvrages existaient dans la Bibliothèque de FRANCISCO DE VALHADOLID, maître de chapelle du séminaire archiépiscopal de Lisbonne, qui mourut le 16 juillet 1700.

2. *Admissa est et practicatur nova hæc Musica præter Monsferratensia Monasteria, in S. Crucis Abbatia et etiam in aliis Cœnobiis, ubi summa Juvenes facilitate et fœlicitate instituuntur* (loc. cit., p. 182).

3. (Art nouveau de musique, inventé en l'an 600 par SAINT GRÉGOIRE, dérangé l'an 1026 par GUI D'AREZZO, restitué à sa première perfection l'an 1620 par frère PEDRO DE UREÑA, et réduit à cet abrégé l'an 1644 par JEAN CARAMUEL.) Une analyse de ce livre se trouve dans le *Giornale de letterati d'Italia* (1669, p. 124).

4. Un des deux exemplaires connus se trouve à la Bibliothèque Nationale à Paris. Du reste nous avons déjà plus d'une fois fait allusion à la collection musicale du monarque portugais, dont le catalogue renferme de si précieux renseignements sur la littérature musicale antérieure au XVIIe siècle.

amateur; il composait des œuvres religieuses dignes d'estime comme l'Hymne *Crux fidelis* à 4 voix, qui se trouve à la Bibliothèque de Dresde (Ms. 1278, 14). Mais ce qui prouve surtout son savoir, son discernement esthétique et son bon goût, c'est sa remarquable *Défense de la Musique Moderne* [1] écrite dans le but de combattre les opinions de l'évêque de Lorette, CYRILO FRANCO, qui prétendait que l'art moderne était très inférieur à celui de l'antiquité classique, dont la musique se réduisait pour lui aux fabuleuses légendes d'ORPHÉE et d'AMPHION. Pour couvrir l'autorité royale, JEAN IV se cache derrière le voile de l'anonyme, et signe son ouvrage *Incertus Autor (D. B.)*; mais les deux initiales indiquaient son premier titre : DUX BRAGANTIÆ.

L'évêque de Lorette avait formulé son opinion dans une lettre adressée à son ami HUGOLIN GUALTERUZZI, datée du 16 février 1549, et insérée par ALDE MANUCE dans la *Raccolta di Lettere di diversi illustri scrittori*, qu'il publia à Venise en 1567. Après avoir rapporté les éloges donnés à la musique des anciens par des autorités incontestables, il se plaignait que la musique moderne fût incapable d'émouvoir l'âme avec la même intensité, et exposait quelques critiques mordantes, non dépourvues de fondement. Presque un siècle plus tard, le monarque lusitanien entreprit de réfuter les arguments de CYRILO FRANCO et, comme nous l'avons dit, il le fait en s'appuyant sur une solide érudition musicale. D'abord il expose la puérilité des fables sur lesquelles son adversaire fonde les surprenants effets de la musique ancienne, en prouvant qu'il n'avait pas même compris le véritable caractère des *modes* antiques. En admettant que la musique grecque eût pu produire la merveilleuse impression que FRANCO suppose, JEAN IV fait observer, non sans raison, que ce n'était pas seulement la musique qui émouvait l'auditoire, mais bien aussi la poésie et la représentation dramatique. Pour prouver ce qu'il affirme et démontrer les facultés émouvantes de l'art moderne, il déploie un vaste savoir [2] et cite de nombreux ouvrages des maîtres de la Renaissance en faisant preuve d'un très fin esprit critique. Parmi les musiciens espagnols il parle de LUIS DE VICTORIA et de MATEO ROMERO et, entre ses compatriotes, il nomme GABRIEL DIAZ, JUAN LORENZO RABELO et ALFONSO LOBO. En conclusion, le souverain portugais se montre franchement partisan de la musique moderne et très incrédule quant aux effets que produisait l'art de l'antiquité. Il le déclare ouvertement : « *En aquel tiempo parecia muy bien la música de estos exemplos, ahora parece muy mal; entonces hacian reyr, ahora son dignos de risa; entonces apressados, ahora vagorosos; entonces dignos de alabanza, ahora dignos de vituperio; entonces hechos con juyzio, ahora sin juyzio hechos...... Grande loor de los compositores modernos, pues que, usando de la misma música, con ella hacen los effectos contrarios de los exemplos que el obispo refiere hazian los antiguos.* [3] »

Les traditions progressistes et révolutionnaires des anciens maîtres espagnols revivent dans cet écrit. Du reste, elles sont toujours restées latentes, même à l'époque de la decadence. En ce qui concerne l'érudit travail du ROI DE PORTUGAL, qui écrivait ses œuvres en langue castillane, hommage à la terre ibérienne où il avait vécu et appris l'art divin, il peut être condensé en ces distiques latins, d'auteur anonyme, qui se trouvent en tête des exemplaires imprimés :

Musica nata fuit : crevit, tandemque senescet :
Quælibet has semper res habet orta vices.
Primo infans : tecum juvenescit Musica; post te
Jam, jam cassurum dura senecta prement.

Les RAMOS DE PAREJA, les MARTINEZ DE BISCARGUI et les MONTANOS devaient faire souche. Nous voyons persister leur esprit avancé pendant le XVII[e] siècle, nous le verrons refleurir avec une extraordinaire vigueur vers la fin du XVIII[e], mais, comme alors le sol national n'était pas dûment préparé pour recevoir la bonne semence, la féconde récolte sera recueillie à l'étranger.

II. — La Musique religieuse.

Rien n'est plus artificiel que les divisions chronologiques dans un travail comme le présent, mais on

1. Il en existe deux éditions, une espagnole et une italienne, exactement semblables, même dans la disposition typographique. Nous reproduisons le titre de la première : *Defensa de la Musica Moderna contra la errada opinión del Obispo* CYRILO FRANCO. *Contiene una carta del Obispo* CYRILO FRANCO, *escrita al cavallero* VGOLINO GUALTERUZIO, *en la cual se quexa mucho, que la Música moderna no haga los efectos que hacia la antigua. Muestrase lo contrario de lo que el Obispo dize, y que la Música antigua no tenia más fuerza para mover que la de agora; y que no hazer los mismos effectos no es falta de la Musica ni del compositor.* (Défense de la musique moderne contre l'opinion erronée de l'évêque CYRILLE FRANCO. On y trouve une lettre, par lui écrite au chevalier HUGOLIN GUALTERUZZI, dans laquelle il se plaint beaucoup que la musique moderne ne produise pas les mêmes effets que l'ancienne. On y démontre le contraire de ce que l'évêque dit, et que la Musique ancienne ne possédait pas un pouvoir d'émotion plus grand que celui de la musique d'à present, et que si celle-ci ne produit pas les mêmes effets, ce n'est ni par faute de la musique ni des compositeurs.) Sur le revers du titre on trouve un sonnet acrostiche qui découvre la personne de l'auteur (REY DE PORTUGAL). L'ouvrage est daté de Lisbonne le 2 décembre 1649, et il fut probablement imprimé en ladite ville par PAULO CRAESBEEK. L'édition italienne est identique en tout; on peut trouver un exemplaire à la Bibliothèque Nationale à Paris.

2. Les connaissances musicales de JEAN IV sont confirmées par un autre de ses ouvrages qui nous est parvenu, non moins rare que celui qui nous occupe : *Respuestas á las dudas que se pusieron á la Missa « Panis quem ego dabo » de* PALESTRINA, *impressa en el libro quinto de sus Misas.* (Réponses aux doutes qu'on a opposés à la Messe « Panis quem ego dabo » de PALESTRINA, imprimée dans le cinquième livre de ses Messes.) Lisbonne, 25 septembre 1654 (A la Bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles). Il en existe une version italienne (Rome, 1655). L'ouvrage est signé *D. B. O.*, et porte les armes de Portugal. C'est un essai important écrit avec une grande solidité technique. On ignore par qui, mais les suivantes objections avaient été formulées contre l'œuvre de PALESTRINA : « 1° A quel *ton* elle appartenait? 2° Semblant être du second ton, pour quelle raison commence-t-elle, hors de lui, par la septième et la onzième au-dessus de la corde (note) finale? 3° Si, conçue de cette façon, la Messe peut être bien composée? et 4° Une fois admis que le ton de la Messe est mal constitué, peut-il être d'accord avec le ton du motet sur lequel elle a été composée? » Ces quatre demandes sont répondues par le monarque portugais en forme de dialogue, avec une grande clarté et une logique implacable, car il affirme chacune de ses explications par des exemples pris dans les plus célèbres maîtres de son temps et antérieurs au XVII[e] siècle, comme PALESTRINA, FERRABOSCO, ADRIEN WILLAERT, PHILIPPE ROGIER, GUERRERO, GEORGES DE LABELE, CRISTOPHE DE MORALES, etc. Parmi les théoriciens, il cite CLEONIDES, JEAN GUIDETTI, ETIENNE VANNEO, HORACE TIGRINI, le PÈRE ANGUINO, BOÈCE et plusieurs autres. JEAN IV écrivit encore quelques travaux sur la Musique, cités par les bibliographes, mais qui sont aujourd'hui disparus.

3. (En ce temps-là, la musique de ces exemples semblait fort bien, à présent elle nous semble mauvaise; alors ces exemples faisaient rire, à présent ils sont dignes que l'on en rie; jadis ils semblaient profonds, maintenant ils nous semblent vagues; jadis dignes de louanges, maintenant méritant une censure; alors écrits avec jugement, à présent sans jugement écrits.... Grand mérite des compositeurs modernes, puisqu'en employant la même musique, ils en obtiennent des effets contraires à ceux que l'Evêque (CYRILLE FRANCO) rapporte de la Musique des anciens.)

est contraint de les adopter pour la plus grande commodité de l'exposition. Particulièrement, en ce qui concerne la musique religieuse espagnole, la première moitié du XVIIe siècle se distingue fort peu du siècle antérieur. Ce n'est, à vrai dire, qu'une continuation. Quelques grands artistes partagent, entre l'une et l'autre période, leurs productions et, lorsque des noms nouveaux surgissent, ils ne représentent pas de nouvelles tendances, mais bien le résultat du passé et les traditions des anciennes écoles. L'héritage glorieux était encore pieusement conservé, et le goût sévère, le style sobre et châtié, la solidité technique, la profondeur du sentiment, l'élévation de la pensée, le respect du texte et surtout le souci de l'expression, restent encore les traits caractéristiques de ces maîtres plus modernes, qui, sans égaler leurs illustres antécesseurs, sont encore leurs légitimes héritiers.

Néanmoins une certaine recherche de la complication et de l'artifice commence à se faire remarquer. A la noble simplicité primitive, si pleine de grandeur et de majesté, succède peu à peu le goût des combinaisons et de l'enchevêtrement des parties visant à l'effet produit par le dynamisme des masses. On compose des œuvres à douze, vingt, vingt-quatre, et même trente-six voix, distribuées en plusieurs chœurs, avec accompagnement d'orgue et d'instrument. La nouveauté italienne de la *basse continue* est rapidement admise et adoptée et, après l'orgue, l'orchestre intervient comme élément constitutif de la composition. Plus qu'à émouvoir par l'expression juste et vraie du sentiment, on cherche à impressionner les sens par le mouvement des masses et les sonorités instrumentales, et par ce fait, qui signale son déclin, la chute future de la grande école de la polyphonie vocale devint inévitable. Cela peut être constaté dans la production artistique du célèbre maître de l'école de Valence, JUAN BAUTISTA COMES, glorieux transfuge du XVIe siècle, dont la vie se prolonge jusqu'en 1643, et qui dirige et synthétise cette évolution. Cependant, tant en lui qu'en ses disciples, le sens esthétique n'est pas encore troublé par l'imitation des étrangers et, s'ils cherchent des moyens nouveaux pour réaliser leur idéal, ils restent toujours fidèles à l'esprit de la race et gardent la préoccupation de la beauté supérieure.

Parmi les noms nouveaux qui commencent à briller pendant la première moitié du siècle qui nous occupe, nous trouvons d'abord ceux de SEBASTIAN VIVANCO et de SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA. Nous connaissons fort peu de détails sur la vie du premier, qui fut longtemps maître de chapelle à la Cathédrale de Salamanque, et qui en 1612 occupait la chaire de musique à l'Université de ladite ville. Il s'agit d'un artiste remarquable d'après son superbe *Magnificat à huit voix*, d'un style si pur et si élevé, publié par le savant ESLAVA dans son intéressante *Lira sacro hispana*[1], précieux recueil qui est à peu près unique pour étudier les maîtres espagnols du XVIIe siècle. Il nous faut déclarer loyalement que cette étude est fort difficile et doit rester très incomplète. Pour les maîtres du siècle d'or nous possédons une série de documents imprimés, anciens et modernes, relativement riche; il n'en est pas de même pour les œuvres des artistes de l'époque qui nous intéresse en ce moment. La rareté des ouvrages imprimés de musique pratique espagnole du XVIIe siècle est excessive. Cependant il existait dans la Péninsule diverses typographies musicales, comme celle de HERNANDES à Madrid, où fut imprimé, entre autres, le rarissime recueil *Motetos y obras diferentes al Santissimo y Nuestra Señora* (*Hernandes, Matriti sculpsit*, sans date, mais vraisemblablement de la première moitié du XVIIe siècle), dont l'unique exemplaire connu se trouve à la Bibliothèque royale de Munich[2]. La plupart des compositeurs de cette période ont laissé presque toutes leurs productions en manuscrit. Employés au service du chapitre de la Cathédrale dont ils régissaient la maîtrise, ils travaillaient uniquement pour son compte, et leurs œuvres devenaient pour ainsi dire un bien capitulaire, dont la jouissance était réservée aux chanoines et aux fidèles de la ville. Il existait, en plus, des rivalités locales, et souvent défense était faite de transmettre des copies des créations les plus appréciées. On comprendra donc clairement combien il est difficile — surtout si l'on tient compte que presque toutes les archives des maîtrises espagnoles sont encore inexplorées — de se prononcer sur l'art d'une époque de transition, dont on ne peut juger que par quelques échantillons isolés. Souvent on se trouve en présence des témoignages d'admiration inspirés à ses contemporains par tel ou tel artiste, et il est à peu près impossible d'en contrôler la justice, car on ne sait où chercher les créations de ces maîtres qui souvent jouirent d'une grande et légitime réputation, même hors de leur patrie. Il faut donc, faute d'autre source accessible, en venir toujours à la riche collection formée par ESLAVA, qui, tout au moins, renferme quelques preuves du savoir-faire et de l'inspiration de ces compositeurs, toujours choisies avec un goût très sûr et un bon discernement. Nous ferons donc très souvent référence à la *Lira sacro hispana*, que l'on peut trouver dans la plupart des grandes bibliothèques musicales, tout en indiquant d'autres sources, quand il y aura lieu. Tel est le cas pour VIVANCO, dont les archives de Salamanque, Tolède et Alcalá de Henares renferment de nombreuses compositions, que l'on assure d'une grande beauté.

Parmi les rares imprimés de musique religieuse du début du XVIIe siècle, on cite les *Motecta festorum et dominicarum cum communi sanctorum, IV, V, VI et VIII vocibus concinnanda. Salmanticae, excudebat* ARTUS TABERNELIUS *Antverpianus quinto calendarum Julii M.DC. IIX.* (A la Bibl. de D. FEDERICO OLMEDA, maître de chapelle à Burgos, achetée par l'antiquaire KARL HIERSEMANN, de Leipzig), de JUAN BARAHONA DE ESQUIVEL, compositeur, né à Ciudad Rodrigo et qui obtint, avec une prébende, le poste de maître de chapelle de la principale église de sa ville natale. Le célèbre romancier, poète et musicien VICENTE ESPINEL donna l'*appro-*

1. Madrid, Martin Salazar (sept vol. in-fol.). Voir le tome I de la première série des maîtres du XVIIe siècle. Dans ses *Apuntes* (Notes) *biográficos*, ESLAVA rapporte qu'en 1610, ARTUS TABERNELIUS ANTUERPIANUS aurait publié un recueil de *Messes* et un autre de *Motets* composés par VIVANCO. Malheureusement nous n'en connaissons pas d'exemplaire.

2. (Motets et œuvres différentes [dédiées] au Saint-Sacrement et à Notre-Dame.) Un volume, in-4° de cinquante-quatre pages, contenant une quarantaine de *Motets* et *Letrillas* (compositions écrites sur des vers de 6 ou 8 syllabes, formant des strophes, dont chacune se termine par le même *refrain* ou *dicton*, destiné souvent à être répété par le chœur des fidèles), à deux, trois et quatre voix avec basse continue, en langue vulgaire et d'auteurs anonymes, très intéressant pour l'étude de la musique religieuse populaire espagnole, c'est-à-dire, pas exclusivement liturgique.

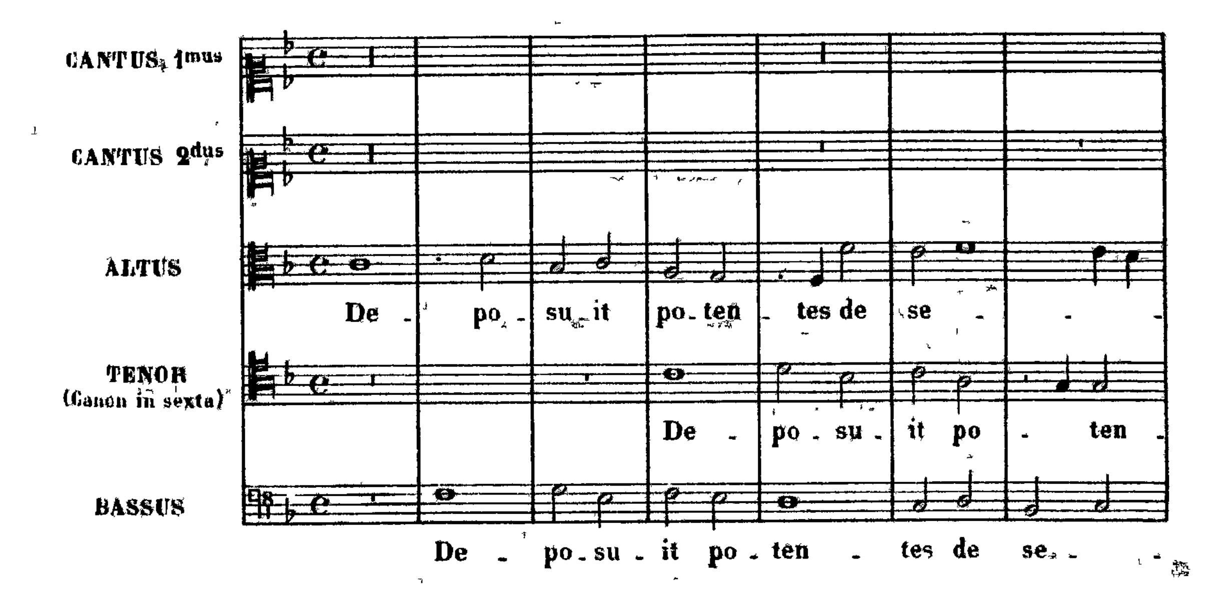
batio à ses *Trois Corps de Musique*, dont il ne nous est resté que le second[1]. L'ouvrage est dédié à l'Evêque de Zamora et conseiller du Roi, FRAY PEDRO PONCE DE LEON, et contient des Psaumes et des Hymnes à 4 voix, des *Magnificat* dans tous les tons, les quatre *Antiennes* de la Sainte Vierge à 4 et 5 voix, un *Te Deum* aussi à 4 voix, huit Messes à 3, 4 et 5 voix, tout un *Officium defunctorum* et diverses autres compositions.

Citons encore l'ouvrage purement liturgique composé pour les églises aragonaises, intitulé *Opus Harmonicum in Historia Passionis Christi a quatuor Evangelistis conscripta, in Lamentationibus, et cantorum turba. Collectore* R. P. Fr. JOANNE SANCHEZ AB AZPELETA, *Ordini Seraphici* P. S. FRANCISCI. *Excellentissimo D.D.* PETRO MANRIQUE, *Archiepiscopo caesaraugustano Dicatum et Consecratum* (CAESARAUGUSTAE, Apud JOANNES A LANAJA ET QUARTANET. 1612. Archives de la Cathédrale de Saragosse.

Beaucoup plus importante est la personnalité de D. SEBASTIAN AGUILERA DE HEREDIA, remarquable compositeur aragonais. Dans sa jeunesse il fut membre de la maîtrise de la Cathédrale de Huesca, que l'illustre musicien MATEO CALVETE venait d'élever au premier rang tout en conservant les anciennes traditions nationales. Plus tard AGUILERA DE HEREDIA dont la réputation était déjà établie, devint, le 29 septembre 1603, organiste de la *Seo* de Saragosse. Il s'y fit remarquer par son activité et son zèle, tant comme virtuose que comme compositeur. C'est pour le service de cette basilique qu'il composa son superbe recueil de *Magnificat*, bientôt devenu populaire, *Canticum beatissimae Virginis Dei Mater Mariae octo modis seu tonis compositum, quaternisque vocibus, quinis, senis et octonis concinendum* (*Cesaraugustæ, Ex. Tip.* PETRI CABARTE, 1618. Aux archives des cathédrales de Séville, Saragosse et Malaga). Cet ouvrage acquit une telle renommée qu'on peut dire qu'il n'existe aucune maîtrise dans toute la Péninsule qui n'en aie possédé une copie. Encore de nos jours les *Magnificats* d'AGUILERA DE HEREDIA sont chantés fréquemment, surtout en Aragon et en Navarre. Ils sont composés *more Hispano*, c'est-à-dire sur les thèmes du plain-chant tel qu'il est récité en Espagne et révèlent un maître consommé. Malgré la variété extraordinaire des développements et l'emploi des plus subtils artifices contrapontiques, la conception est toujours subordonnée aux intentions du texte liturgique, ce qui prouve un respect absolu des pures traditions espagnoles. Nous en reproduisons un verset (Exemple III) de l'un des *Magnificats* à 5 voix, du sixième ton, page vraiment admirable par l'ampleur du style et la hauteur de l'inspiration. Nous croyons superflu d'ajouter que d'autres créations d'AGUILERA DE HEREDIA, dont on ignore la date exacte de la mort, nous sont parvenues comme les *Psalmos cum quatuor vocibus....* (Saragosse, 1662. A la Bibl. de la *Diputacion provincial* de Barcelone) et le volume manuscrit d'œuvres pour orgue conservé à la Bibl. provinciale de la capitale de Catalogne. Le maître Aragonais, qui fut un virtuose remarquable sur l'orgue, eut pendant toute sa vie une amitié intime avec le célèbre organiste CLAVIJO, et dans toutes les archives des cathédrales d'Aragon, notamment dans les deux (le *Pilar* et la *Seo*) qui existent à Saragosse, on peut trouver des ouvrages de sa composition.

AGUILERA DE HEREDIA eut pour maître de chapelle et aussi pour ami D. BERNARDO PERALTA Y ESCUDERO, qui vint de Burgos à Saragosse le 9 décembre 1611 et qui nous a laissé des œuvres de mérite, comme des *Motets* et des *Messes*, dont une de *Requiem* à 8 voix en deux chœurs est chantée encore aujourd'hui. Il eut comme successeurs, dans ladite maîtrise, le 26 novembre 1632, D. SEBASTIAN CUETO, auparavant chargé des enfants de chœurs ou *infantillos*, puis D. SEBASTIAN ROMEO (17 décembre 1636) et DIEGO PONTAC (7 septembre 1649) fameux compositeur de l'école valencienne.

C'est à la même maîtrise que nous trouvons plus tard un artiste très distingué : FRAY MANUEL CORREA. Né en Portugal, il passa presque toute sa vie en



1. Tome second des Psaumes, des Hymnes, des Magnificats et des IV Antiennes de la Vierge Marie propres du temps, et en outre des Messes, de JUAN ESQUIVEL, naturel de Ciudad Rodrigo et Prébendier de la même Sainte-Eglise. Tout d'accord avec le Bréviaire Romain réformé par le Pape CLÉMENT VIII. Salamanque, 1613. Cité par PEDRELL dans son *Diccionario Biográfico y Bibliográfico de Músicos y Escritores de Música Españoles*. T. I, Barcelone, 1897.


De - - po - - su - it po -
De - po - su - it po - tentes de se - - de, de
- - de, de se - - de, & e - xal - ta - - -
- tes de se - de, de se - - - de,
- de, de se - de, & e - xal - ta -
ten - tes de se - - - de
se - de & e - xal - ta - vit
- vit & e - xal - ta - - - vit hu - mi - les, &
& e - xal - ta - vit hu - mi - les, &
- vit hu - mi - les & e - xal - ta - vit hu - mi - les &
& e - xal - ta - - vit
hu - mi - les, & e - xal - ta - vit hu - mi - les,
e - xal - ta - vit & e - xal - ta - - vit, & e - xal -
e - xal - ta - vit hu - mi - les, & e - xal - ta -
e - xal - ta - - - vit, & e - xal - ta - vit



Espagne. Encore très jeune, il entra dans l'ordre du Carmel, et fut d'abord maître de chapelle à la cathédrale de Sigüenza, puis le 13 septembre 1650 il prit possession du poste analogue à la *Séo* de Saragosse, qu'il occupa jusqu'à sa mort, survenue le 1er août 1653. Par les actes capitulaires nous apprenons qu'en vue de sa grande habileté et de son extraordinaire mérite, surtout dans la composition des *Villancicos*, il recevait comme honoraires la somme de 500 écus, quantité considérable pour l'époque. Dans sa musique religieuse le PÈRE CORREA devance son siècle; il n'est pas moins remarquable dans le style profane.

Aux artistes aragonais, se rattachent ceux de la principauté de Catalogne et du royaume de Valence, États qui, anciennement, formaient partie de la couronne d'Aragon. Parmi les continuateurs de l'école catalane nous devons faire mention de JUAN ANTONIO PUJOL, qui dirigeait aussi au début du siècle qui nous occupe la maîtrise de la *Seo* de Barcelone; ses *Hymnes* à quatre voix, *Te lucis ante terminum*, *Ecce nunc benedicite*, *Et misericordia* (il s'en trouve des copies manuscrites, en partition, à la Bibl. de Munich), et surtout sa belle *Missa pro Defunctis* à 8 voix en deux chœurs, font voir qu'il était l'héritier légitime des FLECHA et des VILA, les plus glorieux représentants de l'art catalan du passé. Pourtant il nous faut reconnaître que ces maîtres catalans, malgré leur indiscutable mérite, n'échappent pas toujours au reproche de secret paganisme qu'on a parfois adressé aux compositeurs italiens. Leurs œuvres, bien qu'elles contiennent de nombreuses beautés, ne sauraient nous produire l'intense émotion que nous éprouvons en entendant les créations des VICTORIA, des MORALES, des GUERRERO ou même des COMES. Écrites dans un style très pur et avec beaucoup d'élégance, d'une inspiration tendre et délicate, où perce parfois cet *expressivisme* qui est la note caractéristique de l'art espagnol, on y sent trop, au lieu des élans d'amour mystique des compositeurs castillans et andalous, ou de l'exaltation véhémente des valenciens, l'influence de la Renaissance italienne.

D'autre part, la célèbre *Escolania* de Montserrat ne laissait pas de produire des artistes de valeur : c'est dans cette Abbaye que nous voyons briller le talent des deux frères BARECHA, nés à Vinacet, dans l'Aragon. L'un, FRAY BERNARDO, doué d'une superbe voix de basse et musicien remarquable, y devint, en 1623, maître de chapelle et directeur de la *Schola cantorum* qui y était annexée; l'autre, FRAY MIGUEL, d'abord marin sous les ordres du Duc de Savoie, prit en 1617 l'habit religieux, et rejoignit son frère dans le vénérable Monastère, où il mourut en 1628. Il composa un recueil d'antiennes pour le service liturgique depuis le dimanche de la Septuagésime jusqu'à la fête de Pâques, qui a joui d'une grande célébrité.

Élève de la même école et disciple favori du PÈRE MARQUEZ, fut FRAY JUAN ROMAÑA, qui devint moine en 1632. Ses contemporains parlaient de lui avec les plus grands éloges, admirant sans réserve son habileté comme compositeur et sa virtuosité sur l'orgue. A vrai dire, de telles louanges nous semblent quelque peu exagérées, si bien il faut reconnaître son indiscutable mérite dans le genre instrumental, surtout par ses *tocatas* pour l'épinette, où il fait preuve d'une vive fantaisie, et qui restèrent en faveur jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et ses remarquables *Gallardas para chirimias*, cette ancienne espèce de hautbois, d'une facture encore très primitive et d'une fort ancienne origine, que les Arabes désignaient par le nom de *chalun*. En vieux français il doit porter plus exactement l'appellation de *chalamel*. On les employait, bien réunis en groupe et formant un petit orchestre d'harmonie, — quoique grossièrement construits, ils comportaient les quatre registres, soprano, alto, ténor et basse, — bien pour renforcer les voix, en doublant leur partie. Dans la musique dramatique la sonorité colorée de ces instruments à anches fut bien vite appréciée; on trouve souvent dans les pièces de LOPE DE VEGA et de CALDERON, de même que dans celles de SHAKESPEARE, des scènes importantes où leur emploi est spécialement indiqué. En Espagne, les *chirimias* étaient parfois associées aux grands et aux petits bassons, ainsi qu'aux *cornets à bouquin*, nommés en castillan *cornetas*, et cet assemblage d'instruments était fréquemment usité dans les cérémonies religieuses ou palatines.

Car, peu à peu, la musique *a capella* était substituée par le nouveau style concerté, dans lequel le chant s'appuyait sur un accompagnement d'orgue et souvent d'autres instruments, comme ceux que nous venons d'énumérer, et même par la harpe, la *vihuela* ou le théorbe. Chaque chapelle, en plus des chanteurs

titulaires, s'attachait un groupe de *ministriles* — c'est la dénomination que l'on donnait aux intrumentistes — capables de former un véritable orchestre plus ou moins nombreux, selon les ressources du chapitre. Les violons tardèrent un peu plus à être admis dans le genre religieux, mais nous ne verrons pas finir le XVII[e] siècle sans assister à leur entrée triomphale dans le sanctuaire, au grand scandale des puristes et des esprits conservateurs.

C'est aussi à Montserrat que se forma le talent de JUAN BAUTISTA ROCABERT, né vers 1650 à Barcelone. Il y prit l'habit bénédictin le 7 novembre 1674. Élève distingué de la célèbre *Escolania* qu'il devait diriger dans la suite pendant huit années, il acquit une grande habileté sur la harpe, sur le violon et surtout sur l'orgue, au point d'être considéré comme l'un des premiers organistes de son époque. Ses œuvres de musique religieuse, dans lesquelles il fait preuve d'un très grand talent, étaient exécutées non seulement à Montserrat, mais dans toutes les maîtrises de l'Espagne. Doué d'une énergie peu commune, possédant un esprit ouvert à toutes les matières, il fut en même temps latiniste de grande valeur, philosophe, théologien, moraliste, poète très remarquable et grand érudit en histoire religieuse. Sa réputation croissante le fit appeler pour tenir l'orgue au couvent de Saint-Martin à Madrid, car la nouvelle capitale de la monarchie commençait à devenir le centre de tous les artistes de valeur. Il ne fut pas le seul à se soumettre à ce mouvement de centralisation qui devait contribuer grandement à la ruine définitive des anciennes écoles régionales : FRANCISCO MIGUEL LOPEZ, son condisciple, suivit son exemple. Natif de Villarroya, en Aragon, et élève de la vénérable abbaye catalane où il devint moine en 1684, le Père LOPEZ fut un artiste de mérite qui ne doit pas être oublié dans une histoire de l'art espagnol. Il écrivit, à ce que l'on prétend, deux œuvres didactiques [1] et beaucoup de musique religieuse. Après avoir dirigé quelques années l'*Escolania*, il fut aussi appelé à la capitale pour devenir maître de chapelle du couvent de son ordre, et vint finir sa vie, à un âge avancé, dans un monastère de Valladolid. C'est l'un des derniers représentants de l'art catalan.

A Valence, pendant toute la première moitié du XVII[e] siècle, règne le génie incontesté de COMES, et autour de lui se groupe la nombreuse série de ses disciples et de ses imitateurs. Nous avons déjà signalé dans ce maître l'un des exemples typiques de l'évolution vers la complication qui caractérise cette période, et qui porta même les esprits les plus élevés à faire abus de la virtuosité technique. Ce mouvement fut quelque peu contrecarré par deux défenseurs des anciennes traditions qui occupèrent successivement la maîtrise de la cathédrale valencienne, d'abord VICENTE GARCIA (de 1618 à 1621), puis FRANCISCO NAVARRO (de 1630 à 1650). Mais les efforts de ces deux purs artistes, imbus des saines doctrines esthétiques du passé, furent inutiles. Ils prêchèrent par l'exemple, en composant des œuvres nombreuses empreintes de la noble austérité traditionnelle, et personne ne les suivit; le nouveau goût l'emportait décidément. Ce que COMES exécutait en véritable génie, fut lentement dénaturé par les exagérations de ses prosélytes. Un des plus remarquables est sans contredit ANICETO BAYLON, qui réussit à s'approprier la manière du maître, sans sacrifier toutefois sa vigoureuse personnalité. Il fut connu généralement sous la dénomination de EL BAYLON (le gros danseur) et s'attaqua avec succès aux entreprises les plus hardies, faisant preuve d'une habileté vraiment extraordinaire dans l'art difficile de traiter la musique religieuse à plusieurs chœurs. Il doit être jugé comme l'un des plus illustres représentants de l'école de Valence, au moment où la décadence commence à s'accentuer.

GRACIAN BABAN, maître aussi de la cathédrale de Valence de 1657 à 1675, continua à développer le nouveau style. C'est encore un artiste digne d'estime qui, tout en se plaisant à écrire ses *Messes* et ses *Motets*, très appréciés de son temps, pour de nombreuses voix, n'oublie pas que le but de l'art n'est pas précisément celui de faire montre d'un savoir hors de propos. Ses *Lamentations de Jérémie*, pour deux chœurs et huit voix, avec accompagnement d'orgue obligé, sont très belles et d'une haute inspiration. On peut juger de son talent par le *Psaume* (à 8 voix) publié par ESLAVA dans la *Lira sacro hispana*. Dans le même recueil se trouvent un splendide *Magnificat* et le psaume *Voce mea*, qui suffisent à prouver le mérite hors ligne, d'un autre artiste sorti de la même école, DON URBAN DE VARGAS, d'abord maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence, puis nommé le 20 juin 1651 pour occuper le même emploi à la cathédrale de Burgos, avec le canonicat qui y était attaché. Il est vraisemblable qu'il mourut en 1654, car cette même année le chapitre nommait D. FRANCISCO SAMANIEGO comme son successeur. La musique de VARGAS, introducteur en Castille des procédés de l'école valencienne, révèle un grand génie naturel et une surprenante facilité d'écriture. Les archives de la *Seo* de Saragosse conservent un curieux document de cet artiste, le psaume *Quicunque*, accompagné d'une lettre imprimée, extrêmement intéressante, véritable manifeste d'école, dans laquelle le savant maître explique le plan, la structure et les procédés employés dans son ouvrage. Citons encore deux autres artistes se rattachant au même groupe : DON DIEGO PONTAC, premièrement maître de chapelle à la cathédrale de Grenade, puis appelé en 1644 pour exercer les mêmes fonctions à Compostelle, ville qu'il abandonna pour prendre possession, le 7 septembre 1649, de la maîtrise de la *Seo* de Saragosse, et qui enfin, en 1660, obtint celle de Valence, dont il fut titulaire jusqu'à sa mort; esprit fin et délicat, il écrivit des œuvres très appréciées des connaisseurs, et qui sont conservées, en grande partie, à la Bibliothèque de l'Escurial [2], et ANTONIO TEODORO ORTELLS, le chef incontesté, pendant la période de la décadence, de cette illustre école, jadis illustrée par GINEZ PEREZ, COMES et COTES. Sa réputation fut très grande, et pendant le XVIII[e] siècle il fut souvent cité comme une autorité indiscutable. Maître aussi de la chapelle métropolitaine de Valence, depuis 1675 jusqu'en 1714, ORTELLS composa pour le service de la cathédrale beaucoup de musique religieuse, qui y est encore soigneusement gardée dans les archives. Il déploie une grande

1. Les bibliographes attribuent à cet auteur deux œuvres sur la musique rédigées en latin : *Exagoge ad Musicam* et *Miscellanea Musica*; cette dernière aurait même donné lieu à une vive polémique au moment de sa publication. Il nous faut déclarer qu'elles ont échappé à nos recherches.

2. ESLAVA a publié dans sa collection une très belle *Messe* à quatre voix écrite par cet auteur.

virtuosité de main dans ses œuvres composées pour douze voix, divisées en trois chœurs, combinaison qu'il affectionne tout particulièrement, et il réussit à conserver à chacun d'eux un rôle indépendant et défini et une couleur individuelle, comme on peut le remarquer dans ses célèbres *Lamentations* pour la Semaine Sainte, dont la première (1er Nocturne du Mercredi saint) a été publiée par ESLAVA dans le recueil tant de fois cité [1].

Nous avons longuement parlé de l'école valencienne qui fut celle qui, pendant le XVIIe siècle, produisit le plus d'artistes remarquables dans le genre religieux, et l'unique qui semble avoir conservé une certaine autonomie. Car, en effet, PHILIPPE II avait définitivement établi sa résidence à Madrid, et sa politique spéciale, suivie par ses successeurs, fut de concentrer toute la vie de la nation au siège même de la monarchie. Le prestige du succès à la cour attirait puissamment les génies éclos dans les anciennes capitales des différents royaumes, et pour obtenir les suffrages des courtisans, plus d'une fois ils sacrifièrent leurs traits caractéristiques, au goût régnant, à la mode du jour. Cette politique néfaste pour l'avenir de la nation, le fut aussi pour l'art, car elle contribua, à la longue, à effacer les caractères particuliers à chacune des anciennes écoles. Seulement dans la musique profane et à titre d'élément pittoresque, les maîtres se permirent d'outrepasser le moule convenu, et laissèrent deviner quelque chose de l'idiosyncrasie de leur pays d'origine.

Il y eut toujours de-ci et de-là quelques artistes remarquables dont il serait injuste d'oublier les noms. Citons donc parmi eux : ESTÉBAN BRITO, qui vécut pendant le premier tiers du siècle. Ses *Villancicos de Navidad*, pleins de charme et de grâce, sont restés célèbres, de même que quelques-uns de ses *Motets*, comme celui qui commence par les paroles : *Exsurge : quare obdormis, Domine*, appartenant à l'Office du Dimanche de la Sexagésime. Successivement il eut sous sa direction les chapelles des cathédrales de Badajoz et Malaga, où sont conservées plusieurs de ses œuvres, et il laissa en manuscrit un *Traité* didactique, perdu avec la Bibliothèque du Roi DON JUAN IV de Portugal, où on l'avait recueilli. FRANCISCO SANTIAGO, moine du Carmel, mort en 1646, régit la maîtrise de Séville et jouit d'une grande réputation. ALFONSO JUAREZ, maître de chapelle à Cuenca et plus tard à Séville, nous a laissé des œuvres très estimables, et FRANCISCO MONTEMAYOR, hiéronymite du couvent de Guadalupe en Estremadure, devint très populaire par sa fantaisie franche et son abondance mélodique, pas toujours très recherchée. Il fut généralement connu sous le sobriquet de MAÎTRE CABELLO.

De même que pendant le siècle précédent, quelques musiciens espagnols brillèrent à l'étranger. Ainsi nous trouvons à Rome comme chanteur contralto de la chapelle pontificale, qu'il régit même par intérim en 1625, le catalan BARTOLOMÉ DEL CORT dont deux *Motets : Angelus Domini* (à 5 voix) et *Cum pervenisset* (à 4), se trouvent dans le manuscrit n° 105 de la Chapelle Sixtine, et vers les mêmes années (de 1617 à 1630) JUAN DE SANTOS, qui aurait été, d'après le dire de BURNEY [2], le dernier des *falsetistes* espagnols à la cour romaine. On sait que les chanteurs espagnols étaient renommés par l'habile emploi qu'ils savaient faire de leur voix de tête.

La non moins illustre chapelle de Saint-Pierre du Vatican fut dirigée de 1630 à 1648, année de sa mort par le célèbre PEDRO HEREDIA, musicien de style classique, en tout, digne d'occuper la place jadis tenue par quelques-uns des plus grands maîtres de l'école romaine. On ignore le lieu de sa naissance, mais son nom révèle clairement son ascendance espagnole. Après avoir été dans sa jeunesse maître de chapelle à la cathédrale de Vercelli, il paraît avoir passé la plus grande partie de sa vie dans la Ville éternelle. La Bibl. Imp. de Vienne possède sa très belle *Missa super Cantu romano* (Mns. n° 16233), à quatre voix, avec accompagnement d'orgue, datée de 1635, qui est un véritable chef-d'œuvre [3]. Le chanoine D. FLORIDO DE SILVESTRIS A BARBERANO, dans son recueil de *Messes a quattro voci* (Rome, LODOVICO GRIGNANI, 1646. À la Bibl. de Bologne), en a inséré deux dues à HEREDIA, dont une de *Requiem* [4]. Son beau Motet à trois voix et orgue *Anima mea* se trouve dans la collection de FABIO CONSTANTINI : *Selectæ Cantiones*, etc. (Rome, ZANNETTUM, 1616. Aussi à Bologne); l'érudit ABBÉ SANTINI en avait fait une copie en partition. La valeur de cet artiste est fort grande, et il a sa place parmi les maîtres de la musique religieuse. Même ses contemporains prisaient fort son talent noble et sévère, et GIAMBATTISTA DONI, dans son si remarquable *Compendio del trattato de' generi e de' modi della musica*... (Rome, A. FEI, 1635. Au Conservatoire de Paris), cite comme modèle d'un style pur et véritablement classique (p. 163) une composition de PEDRO HEREDIA, le Sonnet du Pape URBAIN VIII : *Passa la vita all' abbassar d'un ciglio*... mis en musique à quatre voix (Exemple IV).

Par contre, quoi qu'on ait dit, ni DON ALFONSO MONTESANO, ni VINCENZO SCAPITTA sont espagnols. Le premier, auteur d'un *Primo libro de Madrigali à 5 voci* (Naples, 1622), naquit au bourg de Maida, dans le royaume de Naples. Quant au second, il se déclare originaire de *Valenza*, mais de *Valenza* en Sardaigne, ce qui a induit en erreur FÉTIS et beaucoup d'autres à sa suite. Entre 1628 et 1629, SCAPITTA devint musicien et chapelain de l'archiduc LÉOPOLD D'AUTRICHE, qui résidait à Innsbruck, et c'est de cette époque que datent ses œuvres de musique religieuse (*Vaghi fiori di Maria Vergine*, etc. Venise, 1628, et *Missæ quinis, octonisque vocibus*, ibid., 1629) qui nous sont connues. Plus tard il entra au service de la cour de Pologne, et c'est à Varsovie qu'il eut comme collègue un artiste espagnol, exilé dans ce lointain pays, JUAN MARIA ESCALONA (SCALONA), de qui MARCO SCACCHI, dans son *Cribrum musicum ad triticum Siferticum*, etc. (Venise, 1643) a publié (p. 210) un *Canon* fort habilement écrit.

À la chapelle des Archiducs d'Autriche à Bruxelles il y eut pendant toute cette période beaucoup de musiciens espagnols, tant chanteurs qu'instrumen-

1. Dans l'important recueil manuscrit d'œuvres des principaux maîtres de la seconde moitié du XVIIe siècle formé par CRISÓSTOMO RIPOLLÉS, contralto de la cathédrale de Tarragone en 1704, qui se trouvait à la bibliothèque privée du DOCTEUR WAGENER, à Marburg, aujourd'hui devenue la propriété du professeur DR. STRAHL à Giessen, on peut lire cinq compositions à douze voix avec basse continue, dues au talent d'ORTELLS. Ce précieux document a été étudié dans les *Monatshefte für Musikgeschichte* (15e année, p. 33)

2. *A general history of Music. London*, 1776-1789. Vol. 4e, p. 41.

3. Une édition moderne en partition a été publiée en 1873, à Trèves, par FR. LINTZ.

4. Elle porte cette dédicace : *Missa pro defunctis clarissimi viri D.* RAPHAELIS MAGIOTTI *suasu a* PETRO HEREDIA *composita, cidumque inscripta.*


Modo Dorio
CANTUS
ALTUS
TENOR
BASSUS
Pa - sa la vi - ta all'abbas sar d'un ci - glio
Pa - sa la vi - ta al - l'ab - bas sar d'un ciglio
On de si cangia in a - tra notte il gior - no;
Modo Frigio
Ch'a noi ri - de - ua can dido e vermi - glio
Ce - ner fia tosto ogni bel viso a dor - no.
Du - ra mor - te non me -



tistes, dont la liste serait trop longue à citer[1]. Rappelons toutefois un *musicien* évidemment originaire d'Espagne, qui signait, suivant l'usage national, avec les patronymiques de son père et de sa mère, PEDRO HURTADO DE AVALOS. Fils d'un lieutenant de cavalerie de l'armée des Pays-Bas, pendant dix années il fut enfant de chœur à la chapelle royale de Bruxelles, et plus tard, en 1654, devint maître de chant à l'église Saint-Bavon, cathédrale de Gand. Vers la fin de sa vie, pour sa retraite, il demanda une prébende à l'église de Sainte-Pharaïlde. VAN DER STRAETEN, qui a publié ce curieux document[2] conservé dans les Archives de Belgique, ne nous dit pas si cette pétition fut agréée, mais il cite quelques *Motets* et un *Te Deum* à six voix et trois instruments de la composition de HURTADO, figurant dans l'inventaire fait en 1734 de la musique alors appartenant à l'église de Sainte-Walburge, d'Audenarde.

Nous ferons encore mention de JACINTO QUINTANILLA, résidant à Bologne, dont il existe un recueil de musique religieuse, devenu d'une grande rareté. Voici son signalement : *Primo Libro de Motetti à Voce sola di* GIACINTO QUINTANILLA *Mansionario nella Perinsigne Collegiata di San Petronio, Maestro di Cappella della Sacra Basilica di S. Steffano di Bologna, et Accademico Filaschisio. Dedicato al' Merito Impareggiabile Dell' Illustrissima Signora* D. LAURA FRANCESCA FABRETTI *Monaca nell' Venerabile Monastero de S. S. Lodovico e Alessio. Opera prima* (*Bologna, per* GIACOMO MONTI, 1672. Au *Liceo Musicale* de cette ville). Le titre de cette œuvre, qui ne laisse pas de présenter un certain intérêt, renferme tous les renseignements connus sur la personne de l'auteur.

Revenons en Espagne, où le spectacle formé par l'élite des artistes réunis à la cour doit nous fixer un instant. Mais, avant, nous ferons mention d'une physionomie originale et absolument isolée, celle de PHILIPPE PARDIÑAS, né à Lugo, en Galice, au commencement du XVIIe siècle. Très attaché à sa région natale, qu'il ne voulut jamais abandonner, il fut auteur de nombreux chants religieux populaires, *cantares gallegos*, que le peuple entonnait avec enthousiasme dans les *romerias* (pèlerinages) et spécialement dans le grand jubilé (pardon) de Compostelle. Sous cette forme, nécessairement naïve et simple, comme sous celle des VILLANCICOS, l'imagination de l'artiste pouvait, beaucoup mieux que dans le style scolastique, interpréter fidèlement les sentiments du peuple. C'est par cette raison que les *cantares* de PARDIÑAS sont intéressants, comme reflet de l'âme poétique de ce peuple *gallego*, qui possède des chants tout à fait originaux et caractéristiques. Par malheur, la nature avait doué cet artiste d'un esprit sombre et ombrageux qui le rendait presque intraitable, et, au lieu de former des disciples, il finissait par s'attirer l'inimitié de tous ceux qui étaient en mesure de le connaître. Abandonné de tous, il mourut dans le plus grand dénûment et fut bientôt oublié, hors par le peuple, qui chante encore, sans connaître le nom de leur créateur, quelques-unes de ses plus fraîches et gracieuses mélodies.

A Madrid nous trouvons premièrement la glorieuse figure de MATEO ROMERO, le célèbre *Maestro Capitan*. Les contemporains qui nous ont transmis le surnom ne nous disent pas pourquoi il fut donné à ce célèbre et fécond compositeur, mais il est vraisemblable qu'avant d'entrer dans la chapelle royale et de devenir prêtre, suivant la vie aventureuse de son époque, de même que LOPE DE VEGA et CALDERON, il dut embrasser la vie militaire et prendre part aux campagnes de Flandre. Le fait est qu'en 1594 il fut reçu par Philippe II comme *cantor de su Real Capilla con los gages de Borgoña*[3]. Peu de temps après, à la mort de PHILIPPE ROGIER, le 19 octobre 1598, il était appelé à lui succéder dans le poste important de maître de la chapelle royale et, l'année suivante, il signait les *Ordenaciones* (Ordonnances) de cette maîtrise, curieux document annoté en marge par le propre fils de CHARLES V. Le 1er décembre 1633, MATEO ROMERO fut mis à la retraite en vue de son âge avancé, mais il continua à avoir jusqu'à l'époque de sa mort, survenue le 10 mai 1647, la haute inspection de la musique du Roi. Pour l'aider dans cette direction on lui donna comme adjoint un musicien de grande valeur, CARLOS PATIÑO, très estimé de ses contemporains. On prétend qu'il était originaire de Galice, ce qui n'est pas prouvé; tout ce que l'on sait positivement c'est qu'avant d'être nommé auxiliaire[1] du *Maître Capitaine*, il était chapelain de la Chapelle Royale et instructeur des enfants de chœur. Il conserva la direction de cette maîtrise jusqu'en 1648. ESLAVA prétend qu'en 1660 il aurait obtenu la place analogue au Couvent royal de l'Incarnation, à

1. VAN DER STRAETEN les énumère tout au long de son important et érudit ouvrage *La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle*, Bruxelles, 8 vol., publiés de 1867 à 1888.

2. Loc. cit., vol. I, p. 39, 40 et 215 du supplément.

3. (Chanteur de sa chapelle royale avec les gages de Bourgogne.) Document des Archives du Palais-Royal de Madrid, de même que ceux auxquels nous ferons référence dans la suite.

Madrid, et qu'il mourut en cette ville, en 1683. Son successeur fut, toujours d'après la même source, le célèbre JUAN PEREZ ROLDAN. Tous les deux sont cités avec éloge dans le poème sur la musique d'IRIARTE.

ROMERO *et* PATIÑO *sont deux figures* de la plus grande importance dans l'histoire de l'art espagnol, tant religieux que profane. Si le premier fut un génie novateur et hardi, le second ne lui cède en rien par la pureté du style et la liberté de la forme. Les deux se sont préoccupés avant tout de l'expression fidèle et sincère du sens du texte poétique, que souvent ils transforment d'une façon idéale pour obtenir de plus grandes beautés. Du point de vue du caractère national ils ont leur place parmi les maîtres les plus typiques de la musique véritablement espagnole du XVIIe siècle. Dans la *Lira sacro hispana* on peut trouver deux échantillons de leur savoir-faire en style religieux, un émouvant *Libera me* à huit voix de ROMERO, et une *Messe in Devotione*, aussi à huit voix, en deux chœurs qui dialoguent admirablement, de PATIÑO, de qui les archives de la Cathédrale du *Pilar* à Saragosse conservent toute une série de *Villancicos* vraiment charmants pour Noël et la fête de l'*Épiphanie*. Les ouvrages de ce dernier maître abondent, il est peu de cathédrales où de collégiales de la Péninsule qui n'en possèdent quelques-uns en manuscrit. Nous aurons à revenir sur ces deux artistes si remarquables, lorsque nous traiterons la musique profane et dramatique, dans laquelle ils ont peut-être déployé le mieux leur originalité et leur esprit foncièrement national.

A côté d'eux brillent d'autres musiciens de valeur, comme SÉBASTIAN LOPEZ DE VELASCO, dont il existe un recueil imprimé, devenu d'une très grande rareté, d'œuvres pour le service religieux[1]. Nous reproduirons, à titre de curiosité, le frontispice de cet ouvrage qui nous donne toutes les notices biographiques connues sur cet artiste : *Libro de Missas, Motetes, Salmos, Magnificat y otras cosas tocantes al culto divino. Compuesto por* SEBASTIAN LOPEZ DE VELASCO, *natural de Segovia, maestro de capilla de la Princesa Doña Juana en el Real Convento de las Descalzas Franciscas de Madrid. Año 1628. Matriti, ex typographia regia*. Nous savons donc qu'il naquit à Ségovie et qu'à cette date (1628) il était maître de chapelle de la Princesse JEANNE, petite-fille de CHARLES V, et l'une des fondatrices du couvent royal des religieuses clarisses de Madrid. On peut se hasarder à croire qu'il put connaître l'insigne VICTORIA et même recevoir son enseignement, car le glorieux maître d'Avila, comme chapelain de l'impératrice MARIE, résida quelque temps dans ce monastère, où la veuve de MAXIMILIEN II s'était retirée en compagnie de sa fille et auprès de sa sœur. C'est pour les funérailles de cette auguste dame, décédée en 1605, que VICTORIA composa son admirable *Officium Defunctorum*. Si notre hypothèse était prouvée, la personnalité de LOPEZ DE VELASCO prendrait un singulier relief, à titre de disciple du plus grand des musiciens espagnols.

Fixons-nous un moment sur GABRIEL DIAZ BESSON, artiste exquis et délicat, qui fleurit dans les mêmes années. D'origine portugaise, peut-être vint-il s'établir en Espagne à la suite de la Princesse DONA JUANA qui rentra dans sa patrie à la mort de son époux, l'Infant DON JUAN DE PORTUGAL. Nous ne connaissons presque rien de sa vie. On prétend qu'il fut chanteur de la chapelle de PHILIPPE III, mais le seul fait certain c'est qu'en 1624 il dirigeait la maîtrise du Monastère de l'Incarnation à Madrid. Cette notice nous est rapportée par LOPE DE VEGA, qui lui dédia sa comédie *Carlos V en Francia*[2], et qui, dans l'épître dédicatoire, lui décerne les plus grands éloges. Il y fait particulièrement allusion à deux œuvres, de DIAZ BESSON, un *Villancico con ecos* (avec écho) et la céleste musique, c'est l'adjectif que lui donne le grand poète, qu'il composa pour le service funèbre de la Reine MARGUERITE D'AUTRICHE, l'épouse de PHILIPPE III, décédée en 1611, célébré au Monastère de l'Incarnation qui était aussi une fondation royale. La bibliothèque musicale du roi D. JOAO IV de Portugal ne possédait — au dire du catalogue — rien moins que 497 *Villancicos*, dus à la fécondité merveilleuse de GABRIEL DIAZ, sans compter beaucoup d'autres œuvres de musique religieuse. Peut-être là se trouvaient les deux compositions admirées par l'auteur de l'*Étoile de Séville*. La Bibliothèque de Munich (Ms. n° 200) possède une série de 8 de ses *romances* à 2 et 4 voix, et aux archives du monastère de l'Incarnation à Madrid doivent se trouver beaucoup de ses ouvrages écrits, pour le service de la chapelle qui fut dirigée, comme nous l'avons dit, par cet insigne artiste digne de la plus grande estime, mais malheureusement inconnu.

Il serait injuste d'oublier les deux organistes de la chapelle royale : FRANCISCO CLAVIJO, qui, en 1633, succéda à son père l'illustre BERNARDO CLAVIJO DEL CASTILLO dans ce poste élevé, et SÉBASTIAN MARTINEZ VERDUGO, son collègue depuis 1633 jusqu'en 1637. La réputation de ces deux organistes fut très grande à leur époque, non seulement par leur habileté comme exécutants et leur talent d'improvisateurs, mais aussi par l'énorme talent qu'ils faisaient voir dans leurs compositions. A la même chapelle appartenaient en qualité de violonistes les frères FELIPE et JUAN DEL VADO (ils y entrèrent en 1635, quand les violons furent admis à former partie de l'orchestre), dont le second nous a légué un *Libro de Misas de Facistol* (pour chanter au lutrin), ainsi que toute une collection de *Tonadillas* et *Letrillas* profanes conservée en manuscrit à la Bibl. *Nacional* de Madrid (Sig. G. c. 29, 30 et 31 et Aa. 210); le joueur de harpe JUAN HIDALGO, artiste exquis dont nous reparlerons à propos du théâtre lyrique, pour lequel il écrivit plus d'un chef-d'œuvre, et les chapelains chanteurs GERÓNIMO SANTA CRUZ Y FAXARDO, ANTONIO BAS et MIGUEL DE ARIZU, tous les trois compositeurs, qui figurent aussi dans les listes de l'année 1633.

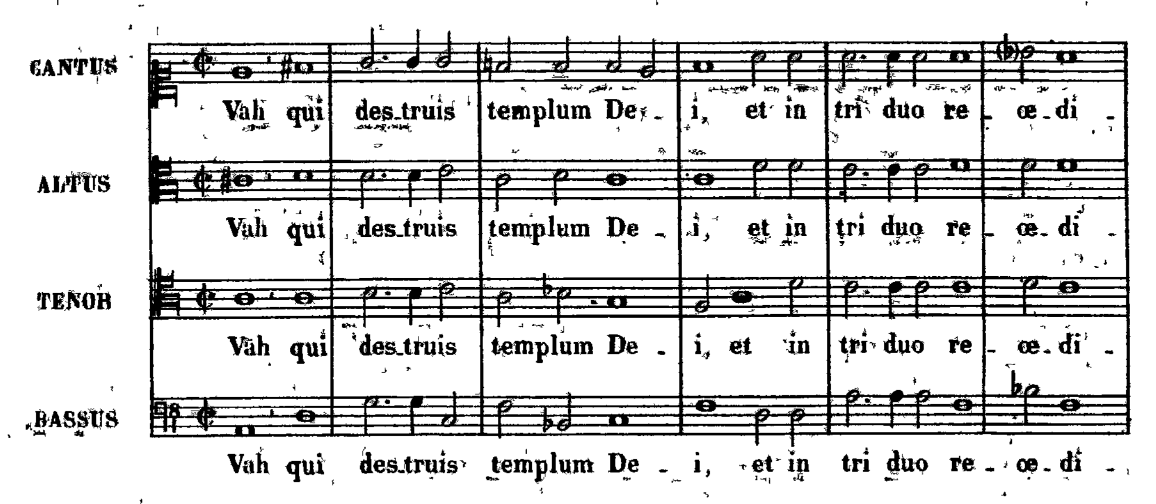
Une lointaine ressemblance de noms a fait que quelques historiens mal informés attribuent l'invention de la *basse continue* à DON MATIAS JUAN DE VIANA, maître de chapelle du Monastère de l'Incarnation de Madrid, vers le milieu du XVIIe siècle, qu'ils ont confondu avec LUDOVICO GROSSI DA VIADANA. L'idée d'une basse instrumentale d'accompagnement continu sem-

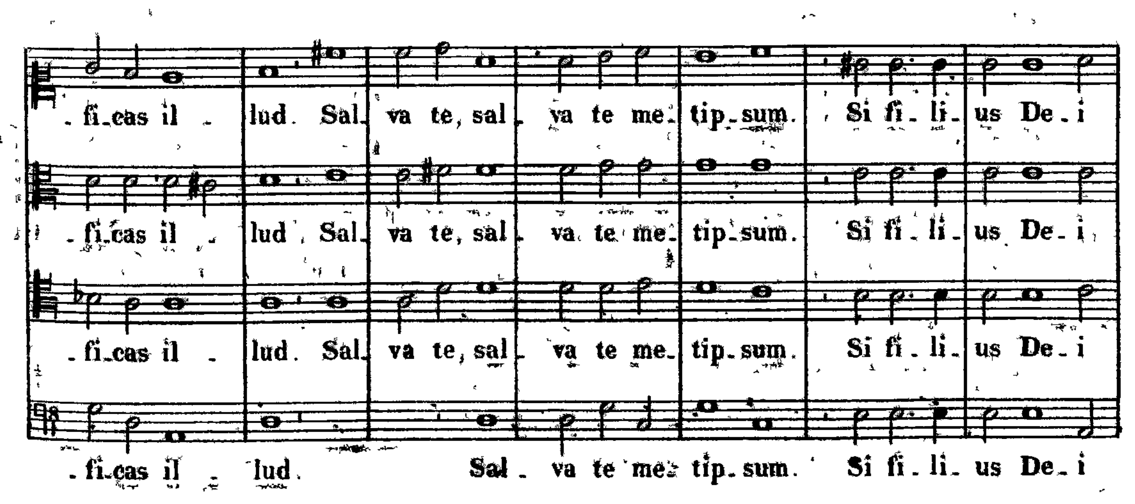
1. Un exemplaire complet se trouve aux archives du collège du *Corpus Christi*, vulgairement appelé du Patriarche (*del Patriarca*) à Valence. Dans la dédicace l'auteur définit la musique *espèce mathématique* et *science des nombres sonores* et dans le prologue il invoque l'autorité de PLUTARQUE, BOÈCE, GLARÉAN, SAINT-GRÉGOIRE, SAINT AUGUSTIN, SAINT AMBROISE, SAINT BERNARD et le souverain pontife LÉON II. Le recueil contient 15 messes, 2 magnificat (du 1er et du 5e ton), 6 psaumes et 6 services de complies à 8, 10 ou 11 voix.

2. *Charles V en France*. Cette comédie est insérée dans la « *Parte decinueve y la mejor parte de las Comedias de* LOPE DE VEGA *Carpio*... etc. Madrid, 1624.

ble née avec les premiers essais de chant à voix seule, ce qui ferait remonter ses origines, pour ce qui concerne l'Espagne, aux œuvres des *vihuelistas* du XVIe siècle, dont l'importance du point de vue de la musique instrumentale est incontestable. Ce procédé, employé par GIULIO CACCINI, JACOPO PERI et EMILIO DEL CAVALIERE dans leurs œuvres dramatiques, fut appliqué à l'orgue par VIADANA, pour l'accompagnement du chant concerté religieux-mélodique, d'après ce qu'il dit lui-même dans son avertissement au lecteur, mis en tête du cahier d'orgue de ses *Cento concerti ecclesiastici... con il basso continuo per sonar nell' organo*, etc. (Venise, 1602. A la Bibl. de Berlin). Nous ferons remarquer que plusieurs des œuvres du recueil *Missæ, Magnificat, Motecta, Psalmi et alia quam plurima*, etc.[1], publié en 1600 à Madrid (*ex typografia regia*), par TOMAS LUIS DE VICTORIA, comportent un accompagnement d'orgue. Il est donc possible que ce fut l'insigne maître d'Avila qui introduisit dans la musique religieuse espagnole la basse instrumentale, et on ne peut douter que ce procédé était connu dans la Péninsule bien avant la naissance de ce DON MATIAS JUAN DE VIANA auquel on a attribué, bien à tort, le mérite de cette invention. Dépouillé de ce titre de gloire, il reste néanmoins un artiste de grande valeur, compositeur de mérite d'après ses divers ouvrages, comme on peut en juger par le charmant *Villancico* à six voix inséré par ESLAVA dans sa *Lira sacro hispana*.

Vers la fin du XVIIe siècle, la maîtrise de ce même couvent royal de l'Incarnation fut dirigée par DON MATIAS RUIZ, artiste très loué par ses contemporains. Nous connaissons de lui, entre autres œuvres remarquables, une *Passion selon Saint Mathieu*, écrite à 4 voix, dont nous reproduisons (Exemple V) le 16e verset. Cet ouvrage fut imprimé et voici son signalement : *Turba de la Pasión de la Dominica in Palmis, puesta en música, por* DON MATIAS RUIZ, *Maestro de Capilla del Real Convento de las Señoras de la Encarnación. Año 1702. Que dedica en su impresión à la Excelentisima Señora* SOR ANA AUGUSTINA DE SANTA THERESA, *Priora de dicho convento Real, su obsequioso súbdito*, DON MANUEL ORDOÑEZ DE LA PUENTE (Madrid, 1702. *En la imprenta de Musica*. Aux archives de la cathédrale de Malaga.) Malgré qu'elle soit empreinte d'un certain caractère dramatique, propre de l'époque où elle fut composée, cette œuvre ne manque pas de réelle grandeur et révèle en son auteur un technicien remarquable. A la Bibl. de Munich on peut trouver deux autres ouvrages de MATIAS RUIZ : un *Villancico á solo de Nuestro Señora* (Mns. 179) pour une voix et la basse continue, daté de 1677, et un beau *Repons*





1. Neuf cahiers, huit in-4° pour les voix et un in-folio pour la partie d'orgue. Des exemplaires complets se trouvent à Florence et à la Bibl. Provinciale de Barcelone.



(*Responsion general*) : *Corran las fuenteeillas*, à 8 voix avec des instruments (Mns. 180).

Nous nous sommes un peu trop étendu à traiter de la musique religieuse espagnole du XVII[e] siècle, car cette période, quoique très intéressante, est fort peu connue; cependant, il nous faut déclarer que notre travail ne doit être regardé autrement que comme un léger aperçu et un apport de matériaux pour de plus amples études. L'état actuel des connaissances historiques sur le développement de la musique en Espagne, ne permet pas du reste de faire autre chose. Il reste beaucoup d'archives à explorer et Dieu seul sait toutes les surprises qu'elles peuvent réserver aux explorateurs. Avant de finir nous croyons devoir énumérer, tout au moins, une série d'artistes célèbres à cette époque, mais à peine connus aujourd'hui, comme MAURICIO ESPAÑA, LUIS GARGALLO [1], FRAY DOMINGO ORTIZ DE ZÁRATE, moine, de même que les deux ROMERO, FRAY DIONISIO et FRAY JUAN, qui vivaient à Madrid vers 1670, l'un et l'autre auteurs de nombreux *Villancicos* [2]; le maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède vers 1650, TOMAS MICIESES, compositeur remarquable dans le genre religieux, dont les archives de la basilique tolédane conservent de nombreux ouvrages; DIEGO CASEDA, de qui ESLAVA publie une belle *Messe* à huit voix dans la *Lira sacro-hispana*; les deux TAVARES, MANUEL et NICOLAS, probablement oncle et neveu, tous deux nés à Portalègre, en Portugal, mais ayant vécu longuement en Espagne, où ils dirigèrent les maîtrises de Murcie et de Cadix pour venir finir leur vie à celle de Cuenca; CRISTOBAL GALÁN, qui, outre ses œuvres écrites pour l'église, nous a laissé des *tonadillas* et *letrillas* [3] prouvant la grâce et le charme qu'il savait déployer dans le style profane, et tant d'autres que nous pourrions signaler à la curiosité du chercheur et à l'intérêt de l'érudit, car, comme toujours, l'Espagne fut alors féconde en artistes de mérite et de véritable valeur.

III. — Apparition de la Zarzuela. La Selva sin amor.

Nous avons signalé en passant la grande révolution qui devait transformer l'art musical grâce à la création du *style récitatif* et du *dramma in musica*, la plus belle fleur esthétique éclose à l'ardent soleil de la Renaissance italienne. Le premier tiers du XVII[e] siècle ne s'était point écoulé, qu'elle trouvait un écho dans la patrie de VICTORIA. En ce cas, l'Espagne fut là seconde grande nation — l'Allemagne la précède uniquement de deux années avec la *Dafné* de RINUCCINI, imitée par MARTIN OPITZ et mise en musique par HEINRICH SCHUTZ, le premier opéra allemand joué au château de Hartenfeld, à Torgau, le 13 avril 1627, à l'occasion des noces de la fille du MARGRAVE DE HESSE-DARMSTADT, avec GEORGES I[er] DE SAXE — qui suivit l'exemple donné par les glorieux maîtres de la *Camerata florentine*. En effet, en 1629, le premier drame lyrique espagnol était exécuté au Palais-Royal de Madrid. Il était intitulé *La Selva sin amor* (La forêt sans amour), et le grand dramaturge LOPE DE VEGA en avait écrit le poème, une petite merveille de grâce idyllique [4]. La musique reste encore inconnue, peut-être perdue, pour toujours, peut-être, et cela nous semble bien probable, enfouie sous la poussière dans quelqu'une des archives des résidences royales espagnoles.

Quoique l'absence de la partie musicale nous place dans une situation fort embarrassante pour juger cette création, comme les origines du drame lyrique restent un des points les plus intéressants de l'histoire de l'art, nous croyons devoir nous arrêter quelque peu sur elle. D'autant plus que le texte littéraire, à lui seul, soulève plus d'un problème esthétique digne d'une étude approfondie.

Tous les historiens de l'art qui se sont occupés du théâtre espagnol au point de vue littéraire, sont d'accord pour reconnaître que les vraies manifestations de l'art indigène, du goût national proprement dit, ne se trouvent pas dans les pastiches de la tragédie classique. Il en est de même pour le théâtre lyrique, car le spectacle musical véritablement national, s'il s'est, à la longue, ressenti de l'influence de l'opéra italien, trouve ses origines réelles dans les

1. La Bibliothèque royale de Munich possède en manuscrit des œuvres de plusieurs des artistes que nous allons citer, entre autres nous signalerons un beau *Miserere* à 8 voix, avec accompagnement d'orgue, de LUIS GARGALLO.

2. Le manuscrit n° 174 de Munich contient deux *Villancicos* de ROMERO (FRAY JUAN) notamment un : « *Hagan plaza à las luces* (6 *coplas* — strophes et l'*estribillo* — refrain) pour onze voix en deux chœurs, avec accompagnement de *corneta* (cornet à bouquin) et basse continue.

3. Un recueil à la Bibliothèque Nationale de Madrid (Sig. A. 221).

4. Publié pour la première fois dans le *Laurel de Apolo, con otras rimas* (Madrid, JUAN GONZALEZ, 1630).

villancicos et *cantarcillos* qui alternaient avec le dialogue, dans les *Eglogas* de JUAN DEL ENCINA, dans les *Farsas* de LUCAS FERNANDEZ et dans les *Autos* de GIL VICENTE, sans que nous puissions oublier les *cosantes* et les *rondelas* dont nous parle la *Chronique du* CONNÉTABLE DE CASTILLE, les *chansons dialoguées*, les *tonos humanos*, les *tonadas*, les *ensaladas* et autres pièces de musique intercalées dans les représentations scéniques, soit comme intermèdes de la pièce, soit précédant le spectacle, comme ces *cuatro de empezar*, servant de prologue ou d'introduction. Cela constituait un mélange de la parole et du chant qui a donné lieu à toutes les pièces dramatico-musicales, désignées sous le nom de *Zarzuelas*, d'après l'appellation du château royal où elles furent représentées pour la première fois, vers la moitié du XVIIe siècle, et le fait est que cette forme caractéristique a persisté en Espagne, de même qu'en France, de préférence à la forme du drame lyrique absolument chanté, adopté par l'Italie depuis les essais de la *Camerata florentine* et après elle par l'Allemagne. Il ne semble pas facile d'expliquer la raison de ce phénomène, car l'application des soi-disant lois de cette chimère appelée *art général* ou *art universel* nous conduirait infailliblement à tomber dans un scepticisme plus ou moins profond[1].

Cependant M. ROMAIN ROLLAND[2] a cru pouvoir résoudre le problème, et nous pensons comme lui que la question des relations entre la musique et le drame, change complètement d'aspect, selon qu'elle se pose pour l'Italie, la France, l'Allemagne ou l'Espagne. D'après ce remarquable esthéticien, le public français au théâtre « s'intéresse plus à l'action qu'aux sentiments, et presque au but de l'action plus qu'à l'action elle-même ». Dans les sentiments producteurs du conflit, il considère surtout le côté pratique et actif, ce qui tend principalement au dénouement. Voilà pourquoi le pur langage de l'âme, l'émotion désintéressée, la vie intérieure, la rêverie qui plait au génie allemand, en un mot, la musique en elle-même, ne peut servir qu'à le distraire profondément de l'objet vers lequel il porte toute son attention. Par cette raison il relègue volontairement l'intervention de la musique aux entr'actes ou bien à la partie décorative et pompeuse plus ou moins agréable, mais au fond indifférente, de l'opéra-comique et même du grand opéra. A ce propos, un personnage de la comédie de SAINT-EVREMOND, *Les Opéras*, M. Guillaut, « Médecin célèbre de Lyon et homme d'esprit », au dire de l'auteur, s'explique fort clairement quand il déclare : « Entendre toujours chanter, est une chose bien ennuyeuse[3] », phrase qui révèle un trait de caractère de portée générale.

Nous croyons qu'il existe une grande analogie entre le goût du public espagnol et celui du public français, et F. PEDRELL, l'illustre maître à qui l'histoire de la musique espagnole est redevable de tant de découvertes importantes, en juge de même. Dans ses études sur le *Théâtre lyrique espagnol*, à peu près les seules qui aient été faites sur cet intéressant sujet[4], au témoignage de SAINT-ÉVREMOND il oppose celui d'un des plus grands maîtres de la scène espagnole, le génial auteur de *La vida es sueño*. Dans la *Loa* (Prologue) d'une de ses plus charmantes *Fiestas de Zarzuela*, qui porte le nom de *La púrpura de la rosa*[5], CALDERON nous fait connaître nettement sa pensée par le moyen d'un de ses personnages. Au début de cette introduction allégorique, *Le Vulgaire*, un des interlocuteurs veut inventer une représentation scénique :

> *Por mas señas que ha de ser*
> TODA MÚSICA, *que intenta*
> *Introducir este estilo,*
> *Porque otras naciones vean*
> *Competidos sus primores*[6]...

A ce que la *Tristesse* (autre personnage de la *Loa*) répond :

> *¿ No mira cuanto se arriesga*
> *En* QUE CÓLERA ESPAÑOLA
> SUFRA TODA UNA COMEDIA
> CANTADA ?[7]...

Et cette remarque basée sur une observation physiologique nous semble concluante.

Car il est convenable de se souvenir qu'ADDISON a observé avec beaucoup de justesse que : « La délicatesse de l'oreille où le goût de l'harmonie s'est formé sur les sons dont chaque pays abonde ; la musique est quelque chose de relatif, et ce qui est harmonieux pour une oreille peut devenir une dissonance pour une autre[8]. » L'observation semble encore plus exacte en ce qui concerne le chant, différent dans chaque pays, on peut même dire dans chaque région. « Pour la manière de chanter — écrit le même SAINT-EVREMOND, un des esprits les plus fins du XVIIe siècle, — que nous appelons en France *exécution*, je crois sans partialité qu'aucune nation ne saurait la disputer à la nôtre[9]. » Puis il décrie hautement le chant des Espagnols et des Italiens. Mais il s'agit d'une impression purement personnelle, car chaque pays pouvait juger de même, c'est-à-dire en vérité, que la façon de chanter de ses artistes était d'accord avec le sentiment national, parce que « la récitation musicale — c'est encore ADDISON qui parle — doit être aussi différente dans chaque langue que l'accent naturel[10] ».

1. Voir ADDISON, *Spectateur*, 23e discours.
2. *Histoire de l'Opéra en Europe avant* LULLY *et* SCARLATTI. Paris, 1895 (Chap. premier).
3. Voir *Œuvres de Monsieur de* SAINT-EVREMOND, publiées sur ses manuscrits avec la vie de l'auteur, par M. DESMAIZEAUX. Amsterdam, 1739, t. III, *Les Opéras*, comédie (Acte II, sc. IV). Il est curieux d'observer que cette intéressante scène est inspirée par le chapitre VIIe de *Don Quichotte* : — « De tous les livres que j'ai jamais lus, déclare SAINT-EVREMOND (*loc. cit.*, p. 101), *Don Quichotte* est celui que j'aimerais mieux avoir fait » — celui où le barbier et le curé du village font le scrutin de la bibliothèque de chevalerie du héros *de la Triste Figure*. Le médecin Guillaut et M. Crisard font aussi l'examen des partitions qu'ils ont fait enlever à Mlle Crisotine, *devenue folle par la lecture des Opéras*.
4. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*. Vol. I à V. La Coruña, C. BEREA y Cp, 1896-98.
5. Représentée vers la fin de l'année 1659 sur le théâtre du *Buen Retiro* à Madrid, pour fêter la paix des Pyrénées et les noces de l'Infante MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE, avec LOUIS XIV.
6. « Qui pour plus d'indications devra être — *Toute chantée*, car elle prétend — introduire ce style [nouveau] — afin que les autres Nations puissent voir — faire concurrence à leur habileté [dans l'art]. »
7. « Ne tenez-vous pas compte combien il sera risqué — que la *colère* — vivacité *espagnole* — *supporte toute une comédie* — *chantée*? »
8. *Spectateur*, 23e discours.
9. Loc. cit. : *Discours sur les Opéras. A M. le* DUC DE BUCKINGHAM (p. 290-291). Voici ce qu'il dit des chanteurs espagnols : « Les Espagnols ont une disposition de gorge admirable ; mais avec leurs Fredons et leurs Roulements, ils semblent ne songer à autre chose dans leur chant qu'à disputer la facilité du gosier aux Rossignols. » Nous-mêmes nous avons été surpris, plus d'une fois, par certains effets en voix de tête, de quelques ténors de l'ancienne école française de chant, qui nous produisaient une impression désagréable et qu'un public espagnol n'aurait pas pu supporter.
10. Loc. cit.

Les paroles de CALDÉRON trouvent un commentaire fort intéressant dans le *Poème sur la Musique*, écrit par IRIARTE, vers la fin du XVIII[e] siècle. Cet écrivain, grand admirateur de la musique italienne, n'oublie pas cependant de dire : « Il faudrait aussi faire une digne mention de *notre drame* (c'est-à-dire de notre opéra) *que l'on nomme Zarzuela*, dans lequel le discours parlé s'entremêle d'airs fréquents ou bien de duos, de chœurs et de récitatifs : mélange peut-être condamnable, mais qui doit trouver son excuse dans la vivacité espagnole habituée à une action rapide, pleine d'incidents, qui trouve un retard (*rémora*) dans la cantilène chantée, et par ce fait désagréable[1]. » A plus d'un siècle de distance la même observation physiologique est employée comme argument décisif, et il nous faut bien convenir qu'il s'agit là d'un trait bien essentiel de l'idiosyncrasie nationale. Donc l'Espagne, comme la France, a suivi une direction opposée à celle de l'Italie, pour chercher une forme de drame musical d'accord avec le sentiment de la race, et toutes les deux, après de nombreux efforts, pour créer un genre nouveau, ont fini par se fourvoyer et tomber dans l'*Opéra-comique*, soit la *Zarzuela*, conception artistique très médiocre, d'un goût discutable, et qu'il ne faut considérer que comme une espèce de passe-temps sans prétention, capable de produire des émotions aimables, mais n'intéressant jamais l'esprit. L'Allemagne a pris le domaine du monde intime, épuré de tout réalisme extérieur, où l'action est presque nulle, pour donner naissance à d'admirables symphonies dramatiques, ayant un rapport éloigné avec la conception latine du drame lyrique, c'est-à-dire l'harmonieuse union de la poésie et de la musique sans que l'équilibre soit rompu au profit d'aucune des deux, et cela fut réalisé par les maîtres italiens du XVII[e] siècle d'une meilleure façon, car ils furent les créateurs, il faut le reconnaître, de l'œuvre la plus originale produite par la civilisation moderne. Pour répondre aux besoins d'un peuple très vif et très artiste, dont la fantaisie exubérante transfigure la réalité, l'opéra italien de la grande époque est le seul à adopter le langage du sentiment libre, émancipé même des entraves de la raison. Comme pour lui il n'y a rien d'indifférent, et tout lui est un prétexte à poésie et à musique, il prend la vie telle qu'elle est, et avec les germes populaires, éclos au XVII[e] siècle, développe au XVIII[e] l'*opera buffa*, manifestation admirable du génie national, qui peut nous sembler exagérée, mais dans laquelle l'Italien, et c'est lui qui a raison, voit la vie même des êtres de son sang. Mais cet abandon absolu à la sensation, à la jouissance sans raisonnement, au doux sensualisme de la mélodie suffisante à délecter sans intéresser l'esprit, en un mot au dilettantisme, portait en lui le principe de la décadence, qui se montre déjà à la fin du XVII[e] siècle, c'est-à-dire quand l'opéra venait à peine d'arriver à la pleine possession de ses forces. L'art profond du début du siècle finit à la longue par se corrompre, et ne visant qu'à amuser un auditoire superficiel et vide, lui parle un langage nul comme sa pensée. C'est ainsi que la grandiose création des PERI, des CACCINI et des MONTEVERDE devient le plus infécond des spectacles, aussi éloigné du primitif *dramma in musica* que du *drame lyrique*. Il a transformé en vulgaire délectation pour les sens, ce qui ne devait être, d'après la définition du grand esthéticien espagnol PÈRE ARTEAGA : *qu'un continuel enchantement de l'âme, dont l'effet est produit par le concours de tous les Beaux-Arts*, haut idéal qui nous semble encore très éloigné, et dont la plupart des artistes se sont préoccupés rarement. Espérons que ce beau rêve de tant de siècles sera un jour accompli, et qu'alors l'humanité pourra admirer *l'harmonie triomphante de tous les arts associés en un seul*.

Cette digression esthétique sur l'opéra était nécessaire pour bien établir la sphère d'action de la musique dramatique espagnole. Il ne faut point se faire illusion, les idées de la *Camerata florentina* eurent un écho en Espagne, cela nous semble indiscutable, mais cependant l'*Opéra* proprement dit n'y apparaît pas pendant tout le XVII[e] siècle. Nous avons remarqué au cours de cette étude combien le véritable drame tarda à se priver du secours de la musique, qu'il avait prise au début comme puissante auxiliaire. Or, c'est dans le merveilleux théâtre national, dans le théâtre de LOPE DE VEGA, de TIRSO DE MOLINA et de CALDERON, que nous devons chercher la musique dramatique; tous les dramaturges accordent à l'art des sons une place importante dans leurs œuvres, ils appellent l'art frère pour augmenter les effets pathétiques de leurs poèmes, et l'on peut affirmer que le dernier des grands maîtres de la scène espagnole, et non le moindre, conçoit le drame comme une sorte d'opéra, c'est-à-dire qu'il vise à créer ce grand spectacle qui sera l'unanime fusion de tous les Beaux-Arts. L'illustre CALDÉRON l'indique clairement dans l'*Avis au lecteur*[2] qui figure en tête de la première édition de ses *Autos Sacramentales* (Madrid, 1676), quand il craint que plusieurs passages ne semblent au lecteur très pâles, « car le texte imprimé ne peut donner ni la sonorité de la musique, ni le prestige de l'appareil scénique », et ce qu'il dit pour ses œuvres religieuses, s'applique parfaitement non seulement à ses œuvres profanes, mais à la plupart de celles de ses contemporains. Nous étudierons tout à l'heure l'intervention de la musique dans les Drames, les Comédies harmoniques ou non harmoniques, les *Fiestas de Zarzuela*, les *Eglogas pastoriles* ou *piscatorias*, les *Autos sacramentales*, les *Loas*, *Bailes*, *Follas* et *Mojigangas*, en un mot dans toute cette immense variété de formes scéniques capricieuses, allant des hauteurs de la tragédie jusqu'à la parodie et la charge, où se donne libre cours la riche fantaisie des drama-

1. Voir : *La Música*. Poema en cinco cantos. Madrid, 1779. Il en existe une traduction française par J.-B.-C. GRAINVILLE, annotée par le citoyen LANGLÉ (Paris, An. VIII). Voici le passage du chant quatrième que nous avons traduit dans le texte :

Digna mención pudieras
Haber hecho tambien de nuestro drama
Que Zarzuela se llama,
En que el discurso hablado,
Ya con frecuentes arias se interpola
O ya con duo, coro y recitado ;
Cuya mezcla, si acaso se condena,
Disculpa debe hallar en la española
Natural prontitud, acostumbrada
A una rápida accion, de lances llena,
En que la recitada cantilena
Es remora, tal vez que no le agrada... etc.

2. *Al Lector*. *Anticipadas disculpas á las objecciones, que pueden ofrecerse á la impression destos Autos*. Voici le texte original du passage traduit en extrait dans le texte : « *Parecerán tibios algunos trozos, respeto de que el papel no puede dar de si*, NI LO SONORO DE LA MUSICA, NI LO APARATOSO DE LAS TRAMOYAS, *y si ya no es, que el que los lea haga en su imaginacion de lugares, considerando lo que seria, sin entero juizio de lo que es, que muchas vezes descaece el que escrive de si mismo, por conveniencias del Pueblo, á del Tablado.* » Ce Prologue a été aussi reproduit dans l'édition des *Autos sacramentales*, etc., faite à Madrid en 1717.

turges espagnols du XVIIe siècle. En faisant cette étude nous trouverons beaucoup de faits ignorés ou peu connus, et nous découvrirons plus d'un modèle encore mal exploité, mais nous indiquant de nouveaux aperçus à propos de l'union de la musique avec la poésie, capables de prêter de nouvelles ressources à l'art dramatique et au drame lyrique. En effet, les chœurs et les chants s'unissent à l'action de quelques-uns de ces drames d'une façon si naturelle et si adéquate que l'on ne peut que se ressouvenir du théâtre grec. Le juste sens de l'eurythmie que possédèrent les grands maîtres de la scène espagnole, les porta tout simplement à employer, dans la forme et selon les moyens dont ils pouvaient disposer, tous les arts scéniques, en les subordinant harmonieusement à l'action principale, de sorte qu'ils devinèrent avec une sublime ingénuité l'idéal de l'art classique, et l'interprétèrent d'une nouvelle façon, d'accord avec le sentiment et l'esprit de leur race, avec une spiritualité beaucoup plus haute que celle que nous pouvons apprécier dans plusieurs des tentatives plus applaudies de notre temps.

D'après quelques passages du texte poétique, qui font allusion au Roi PHILIPPE IV LE GRAND, à son épouse ÉLISABETH DE BOURBON, alors enceinte, et à l'INFANTE MARIE, sœur du souverain, devenue Reine de Hongrie, après son mariage célébré à Madrid le 25 avril 1629, qui assista au spectacle et qui ne quitta la cour d'Espagne qu'après la naissance du Prince D. BALTASAR CARLOS, survenue le 27 octobre de la même année, et tenant compte que la première édition de *La Selva sin amor* porte la date de 1630, on peut fixer la première représentation de cette œuvre dans l'espace de temps qui court entre les mois d'avril et octobre de ladite année 1629. La dédicace faite par LOPE DE VEGA à l'AMIRAL DE CASTILLE, qui précède le poème imprimé, nous fournit de précieux renseignements. Avant tout, l'insigne poète nous fait savoir que *cette Eglogue fut représentée chantée*, devant Leurs Majestés et Altesses Royales, *chose nouvelle en Espagne*, et qu'il la publie afin que l'AMIRAL puisse imaginer ce qu'elle dût être, *car ce qu'il y eut en elle de moins bon furent mes vers*[1]. Déclaration fort modeste, car il est impossible de rêver une plus belle et douce musique que celle des vers du grand poète, capables par eux-mêmes de submerger l'âme des spectateurs dans la plus délicieuse des extases. A continuation il exalte le prestige et la nouveauté de la mise en scène, inventée par COSME LOTTI, ingénieur florentin, appelé par le Roi pour l'attacher au service de la cour, comme fort habile dans l'art des jardins, des fontaines et des machines. LOPE n'exagère pas en louant beaucoup son collaborateur, car les indications scéniques de son ouvrage ne sont pas faciles à exécuter. « Lorsque la draperie qui cachait la scène fut relevée, on aperçut — c'est l'auteur qui parle — la mer en perspective, remplissant tout le proscénium, et découvrant un immense horizon, jusqu'au rivage opposé où se trouvaient le port, la ville et le phare. Quelques nefs faisaient des salves, répondues par les canons du château fort. On voyait de même des poissons nager suivant le mouvement des ondes, qui se mouvaient avec la même inconstance que celles de la nature; le tout éclairé par des lumières artificielles, habilement cachées, quoique celles qui donnaient cette apparence de jour, fussent au nombre de trois cents. Sur le devant, Vénus, dans un char traîné par des cygnes, parle avec son fils Cupidon, volant dans la hauteur du théâtre. *Les instruments* (soit l'orchestre) *occupaient le devant de la scène sans être vus*[2] *et, à leur harmonie, les personnages chantaient les vers, tandis que la musique, par elle-même, exprimait l'admiration, les plaintes, les amours, les haines et leurs divers sentiments*[3] ». Ce décor compliqué ne servait que pour le Prologue; au commencement de la pièce, à la vue des spectateurs, la scène maritime se transformait en une sombre forêt, voisine de la vallée du Manzanares, d'où l'on pouvait contempler un pont praticable, sur lequel défilaient, en mouvement perpétuel, toutes les sortes de gens qui vont et viennent dans la Cour, la *Casa de Campo* et le Palais-Royal, car l'action du poème se déroulait aux alentours de Madrid. Tout cela sans compter les apparitions des Dieux et les autres machines exigées par le poème. Il faut convenir que l'entreprise n'était point aisée; cependant l'ingénieur florentin, au dire du poète, réussit à merveille.

En lisant cette description on ne peut, à moins de penser aux drames lyriques de PERI et CACCINI joués à Florence, aux essais d'EMILIO DEL CAVALIERE à Rome, et bien mieux encore aux opéras mantouans de MONTEVERDE[4]. L'orchestre invisible, l'idée de l'instrumentation représentative des sentiments et des caractères, la recherche des effets nouveaux et de la puissance expressive des sons, le prestige de la mise en scène, voilà bien tous les traits caractéristiques de ce *beau et grand spectacle* rêvé par les artistes de la Renaissance. Ils sont restés les mêmes depuis GIULIO CACCINI jusqu'à RICHARD WAGNER.

On comprendra maintenant combien l'*Églogue pastorale* de LOPE DE VEGA a dû préoccuper grandement les historiens de la musique espagnole. L'illustre BARBIERI[5], poussé par le désir de prouver que sa patrie remplit un rôle de quelque importance dans le développement de l'opéra italien,

1. « *No habiendo visto V. E. esta Egloga, que se representó cantada á S.S. M.M. y A.A., cosa nueva en España, me pareció imprimirla, para que desta suerte, con menos cuidado la imaginase Vuestra Excelencia, aunque lo menos que en ella hubo fueron mis versos.* » Loc. cit.

2. Remarquons que MONTEVERDE place l'orchestre derrière la scène.

3. « *La primera vista del teatro, en habiendo corrido la tienda que le cubria, fué un mar en perspectiva, que descubria á los ojos (tanto puede el arte) muchas leguas de agua hasta la ribera opuesta, en cuyo puerto se vian la ciudad y el faro con algunas naves que, haciendo salva, disparaban, á quien tambien los castillos respondian. Viänse asimismo algunos peces que fluctuaban según el movimiento de las ondas; que, con la misma inconstancia que si fueran verdaderas, se inquietaban, todo con luz artificial, sin que se viese ninguna, y siendo las que formaban aquel fingido dia más de trescientas. Aqui Venus en un carro que tiraban dos cisnes, habló con el Amor, su hijo, que por lo alto de la máquina revolaba. Los instrumentos ocupaban la primera parte del teatro, sin ser vistos, á cuya armonia cantaban las figuras los versos, haciendo en la misma composición de la música las admiraciones, las quejas, los amores, las iras, y los demas afectos.* » Loc. cit.

4. Voir *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova, per le reali nozze del Serenissimo principe* D. FRANCESCO GONZAGA *con la Serenissima Infante* MARGHERITA DI SAVOIA. (In Mantova. AURELIO et LODOVICO OSANNA 1608. A la Bibl. *Nazionale* de Florence.) La description des fêtes est l'œuvre du COMTE FOLLINO qui parle de la représentation de l'*Arianna*. Rappelons le passage : « *Si diede della parte di dentro del palco il solito segno del suono delle trombe, e nel cominciar a suonar la terza volta sparì con tanta velocità in un batter di ciglia la gran cortina...*, etc. (p. 74).

5. Voir son intéressante étude sur les origines du drame lyrique espagnol, qui sert de *Prologue* à la *Crónica de la Opera italiana en Madrid desde el año 1738 hasta nuestros dias*, par CARMENA Y MILLAN (Madrid, 1878).

arrive à confondre les termes du problème d'une façon lamentable, lorsqu'il prétend voir, dans *La Selva sin amor*, un spectable absolument chanté, ce qui nous semble très difficile, pour ne pas dire impossible. Il suffit d'examiner la construction du poème pour le comprendre. Par une simple lecture, on peut observer que, s'il avait été entièrement chanté, même dans le *style récitatif*, la représentation aurait pris des proportions inusitées. En fixant l'attention avec soin, on finit par voir que s'il y a des strophes sans aucun doute destinées au chant, il se trouve aussi d'assez long dialogues — avec des tirades de cinquante ou soixante vers et plus — dont la structure semble bien peu favorable à la musique[1].

L'idée que les scènes dialoguées du poème de Lope de Vega ont pu être traitées dans la forme du *recitativo* italien ne nous semble pas admissible. En premier lieu la construction des vers s'oppose d'elle-même à l'adoption de ladite forme, encore s'accommoderait-elle fort mal d'une imitation plus ou moins lointaine. Outre cela, qui saute aux yeux, l'extension des dites scènes serait cause qu'à la longue le récitatif tomba dans une monotonie désespérante; que sûrement cette *colère* — vivacité — espagnole, dont nous parle Calderon, n'aurait jamais consenti. Enfin, nous osons croire, que les glorieux maîtres du théâtre national ont dû se refuser à accepter ce procédé de déclamation exotique, eux surtout qui, dès le premier moment, ont si bien compris — et la structure de leurs poésies destinées au chant nous le prouve jusqu'à l'évidence — que la récitation musicale doit s'accorder intimement avec l'esprit de chaque langue, et être aussi différente que le sont les accents du langage parlé. Lope de Vega et Caldéron, pour ne citer que ces deux glorieux maîtres, s'inspirèrent toujours du génie de leur race, et en observant que la délicatesse de l'ouïe et le goût musical se forment d'après les sons naturels de la langue, ils durent comprendre sûrement que la déclamation chantée à l'italienne, espèce de *psalmodie* sur une basse continue, ne pouvait leur être d'aucune utilité, car la poésie lyrique qu'ils emploient est déjà un véritable chant, une véritable musique, qui par la seule force des accents naturels et les nuances de l'intonation exigées par l'expression des sentiments, contenait en elle-même, sans besoin d'aucun renfort, toutes les qualités nécessaires à la véritable déclamation.

Nous croyons donc pouvoir affirmer que l'*Églogue pastorale*, à moins d'être une exception sans précédent et sans suite, dut être composée d'après les traditions nationales, c'est-à-dire dans le genre mixte, mélange de récitation déclamée et de chant[2]. Par malheur la partition, seul document qui résoudrait le problème, reste encore inconnue. Malgré cela, comme nous possédons plusieurs fragments d'œuvres lyriques dramatiques, même des ouvrages complets, de cette époque, et entre autres quelques numéros de la partition composée par José Peyró, pour la *Fiesta de Zarzuela* de sujet chevaleresque nommée *El Jardin de Falerina*[3] que Calderon écrivit pour fêter la naissance du Prince Baltasar Carlos — le charmant infant immortalisé par Velazquez — et qui fut représentée au Palais-Royal de la *Zarzuela*, près de Madrid, en 1629, c'est-à-dire la même année de la représentation de *La Selva sin amor*, il nous est facile de conjecturer ce que cette musique pouvait bien être et à quoi elle pouvait ressembler. Quant aux chœurs et aux ensembles, aucun doute n'est possible: ils furent sûrement composés dans les formes de la polyphonie madrigalesque alors encore en usage, comme c'est le cas pour les fragments qui nous sont parvenus non seulement du *Jardin de Falerina* (Exemple VI), mais de la Comédie de *Saint Alexis*, de



1. D'après le savant musicographe Felipe Pedrell, notre illustre maître, avec qui nous sommes parfaitement d'accord, les fragments chantés de *La Selva sin amor* ne peuvent être que les quatre strophes en aparté de *Silvio* et *Filis* dans la scène première, après le Prologue; les quatre strophes de *Silvio*, dans la scène seconde; le *Chœur* des trois amours, le *Chœur* de *Filis* et *Flora* (notons que Lope appelle *chœurs* les ensembles) et le *chœur final*. La partition devait comprendre en plus la musique pour les changements de scène et les apparitions.

2. La déclaration de Lope dans la *Dédicace*, tant de fois citée, n'est pas claire. Il écrit que l'œuvre fut représentée *cantada*, chantée, pourtant cela ne veut pas dire qu'elle fut *toute chantée*, mais plutôt exécutée avec des chants. Le riche répertoire du théâtre espagnol contient plus d'une œuvre portant l'indication de *Comedia cantada*, quand il s'agit tout simplement d'une véritable *zarzuela* ou *opéra-comique*.

3. *Le Jardin de Falerina*, pièce tirée de l'*Orlando innamorato* de l'italien Boyardo (chants IIIe et Ve) a pour sujet la lutte entre le chevalier *Roland* et la magicienne *Falerina*. Le preux, grâce à son courage indomptable, reussit à rendre la liberté à tous les chevaliers et leurs dames, emprisonnés dans un jardin enchanté.



celle nommée *La Bataille de las Navas*, de la tragi-comédie *L'Autriche à Jérusalem*, et surtout de la vraiment ravissante *Fête musicale* : *Ni amor se libra de amor* (Ni l'amour est libre de l'amour), sur laquelle nous reviendrons tout à l'heure, pur chef-d'œuvre parmi les comédies mythologiques de CALDÉRON, ornée d'une partie musicale exquise, due au gracieux talent de JUAN HIDALGO, artiste fin et délicat qui, en 1637, figurait comme joueur de harpe dans la liste des musiciens de la chapelle Royale[1]. Pour ce qui concerne les *strophes* chantées par les solistes, on ne peut douter qu'elles ont dû être conçues dans le genre de ce que l'on appelait *tonos humanos* (tons humains), pour les distinguer des *tonos divinos* (destinés au service religieux), c'est-à-dire dans le style populaire des *vihuelistas* du XVIe siècle, forme encore archaïque, dans laquelle le chant prédominant provient des parties saillantes de la polyphonie, combinées de façon à exprimer une idée musicale par le moyen de la mélodie pure. Nous possédons aussi de nombreux modèles de cet art encore très primitif, mais déjà appliqué au genre dramatique provenant de la même comédie de *Saint Alexis*, de la tragi-comédie *L'Autriche à Jérusalem*, ou de la *Zarzuela Fieras de celos y amor* (Monstre d'amour et de jalousie), qui date de la fin du XVIIe siècle. Nous avons choisi (Exemple VII) un *Solo* de la première des trois œuvres citées, qui doit être sans doute le drame



1. La musique des œuvres que nous venons de citer se trouve en manuscrit à la Bibliothèque *Nacional* de Madrid, dans un volume (in-folio de 255 feuilles) provenant du legs BARBIERI, fini d'écrire vers les premières années du XVIIIe siècle, car l'un de ses derniers possesseurs a enrichi le recueil de nouvelles œuvres qu'il a transcrites dans la partie laissée en blanc par le primitif collectionneur. Il porte le titre : *Música antigua*, et comprend 109 compositions, dont la plus moderne, attribuée à SERQUEYRA, est datée de 1704. Quelques autres appartiennent à la liasse — *Legajo de tonadillas de* HIDALGO (sign. Aa. 211) — contenant des œuvres d'HIDALGO, PATIÑO, GARAY, MARIN et autres célèbres artistes de l'époque. PEDRELL a exploité ces deux sources pour la publication de son *Teatro Lírico*, etc., déjà cité.



religieux de Don Agustin Moreto publié la première fois en 1658[1], comme modèle de cet art archaïque et primitif encore très peu influencé par le style nouveau. Il faut remarquer que, pendant cette période, la monodie vocale subit une évolution que nous pouvons diviser en trois étapes : premièrement elle dérive directement des parties saillantes de la polyphonie, plus tard elle commence à s'isoler de l'ensemble, et cherche les formes de la mélodie pure, s'attachant à l'expression du sens des paroles, et enfin elle se dégage absolument de l'accompagnement et adopte les traits caractéristiques de l'inspiration indigène que nous remarquerons dans les délicieuses *Tonadas á solo* de José Marin et de Juan de Navas.

Comme la mise en scène et les machines furent inventées par un Florentin, et comme Lope déclare que *le spectacle était une chose nouvelle en Espagne*, on a tiré la déduction que la musique dut être composée par un artiste italien. La conséquence semble logique, mais elle n'est pas irréfutable. Il est hors de doute qu'en Italie, et particulièrement à Florence et à Ferrare, on avait porté l'art de la présentation scénique à un tel degré de perfection que tous les théâtres d'Europe eurent recours à l'habileté des machinistes et des ingénieurs de ce pays. Mais le cas n'était pas semblable pour la musique, car à ce même moment il existait en Espagne un grand nombre de compositeurs de mérite, d'une autorité reconnue et capables de rivaliser avec les étrangers. En plus, il n'existe à notre connaissance aucune trace de l'établissement dans toute la Péninsule, pendant le XVII[e] siècle, de quelque élève de Gabrielli ou de Monteverde qui eût pu faire, en Espagne, ce que réalisèrent Lully en France ou Schutz en Allemagne[2]. Le nom consacré d'*opéra* ne se trouve presque jamais prononcé par les écrivains espagnols de cette époque. Aucun dramaturge, aucun musicien ne nous parle de cette sorte de spectacle, ils écrivent et ils composent cependant de nombreuses *Zarzuelas*, *Églogues*, *Fêtes de Musique et de Théâtre*, *Comédies harmoniques*, etc., etc., et c'est seulement au XVIII[e] siècle que nous trouvons un *Opéra scénique* : *Angelica y Medoro*, *Dramma musico y opera scénica en estilo italiano*, écrite par D. José de Cañizares, mise en musique probablement par l'Italien Francesco Corradini, et représentée en 1722, à l'occasion du mariage du Prince des Asturies avec Marie-Louise d'Orléans[3]. C'est un fait avéré que la première troupe de chanteurs italiens ne vint à Madrid que sous le patronage de Philippe d'Anjou, qui déjà en 1703 lui accordait le titre de *Compañia italiana de S. M.* (troupe italienne de S. M.). Bien accueilli par les courtisans, le nouveau spectacle ne fut pas du goût général et le peuple désigna les artistes étrangers par le sobriquet ironique de *Trufaldini*.

Plus tard nous aurons à traiter de l'installation triomphale de l'opéra italien en Espagne, où il règne encore de nos jours ; pour le moment nous n'avons qu'à signaler son apparition tardive, car une fois prouvé que pendant le XVII[e] siècle il n'y eut pas d'opéra italien ni à la cour ni ailleurs, et qu'on ne trouve ni aucun document ni aucune mention de la venue en Espagne de quelque artiste étranger, fait qui, d'être certain, ne resterait pas absolument inconnu, il faut nous rendre à l'évidence et reconnaître que la musique de *La Selva sin amor* a dû être composée par quelque maître du terroir. Son nom reste encore une énigme, mais on peut supposer vraisemblablement que ce dut être quelqu'un des

1. *Nuevo teatro de Comedias varias*, etc. *Décima parte* (Madrid, 1658). Il est cependant impossible de préciser s'il s'agit bien de la pièce de Moreto, ou d'une autre sur le même sujet dont parle Quevedo dans sa *Vida del buscón* — datée de 1626 (II[e] partie, chap. IX). Les dramaturges espagnols de ce temps se copiaient les uns les autres sans de grands scrupules, traitant les mêmes sujets et parfois s'appropriant des scènes entières qu'ils trouvaient à leurs convenances. L'usage était admis généralement et ne choquait personne. Nous ferons observer que l'histoire de Saint Alexis forme le sujet de *Il Santo Alessio*, dramma musicale de Stefano Landi, joué au Palais Barberini à Rome en 1634. La musique a de l'énergie, du sentiment et du caractère, cependant elle ne surpasse pas la partition espagnole, dont quelques fragments publiés par Pedrell (vol. III du *Teatro Lírico español*) sont très remarquables, comme la si expressive déploration chantée par les parents d'Alexis, devant son cadavre.

2. Dans les nombreuses listes et nomenclatures de musiciens au service de la cour de Madrid pendant le XVII[e] siècle qui nous sont parvenues nous n'avons pu relever que deux Italiens : Filipo Pichinini, chanteur et joueur de théorbe, de 1617 à 1630, et Stefano Limido, nommé violoniste de la chapelle royale en 1633, qui publia en 1664 à Madrid un volume de cantates religieuses sous le titre d'*Armonias espirituales*. Ni l'un ni l'autre n'ont composé rien qui soit connu de nos jours ou qui aie pu exercer la moindre influence sur les artistes indigènes.

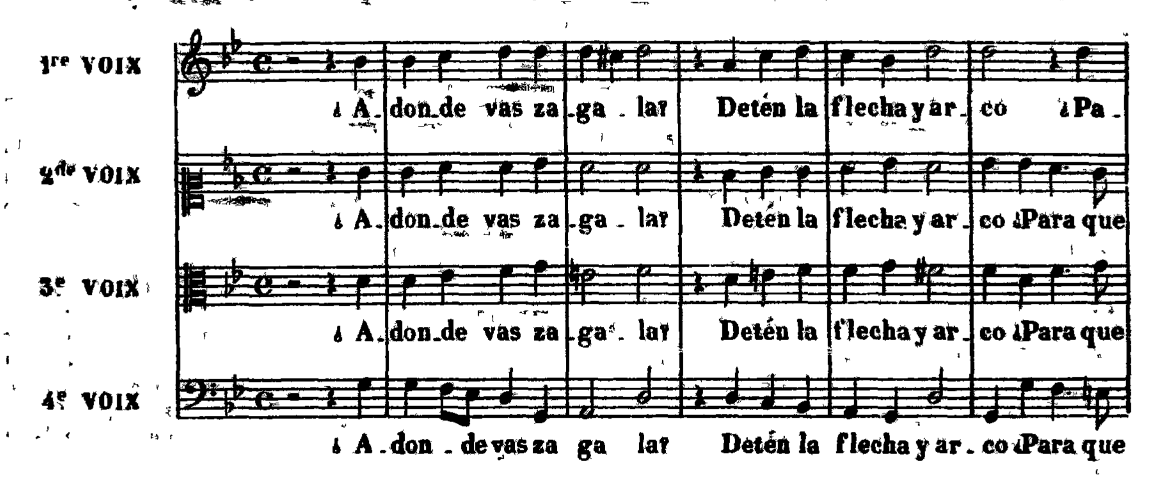
3. Nous en connaissons le poème imprimé, et nous croyons intéressant de reproduire la liste des morceaux chantés pendant le second acte, car quelques-uns reçoivent des dénominations vraiment bizarres. Nous trouvons donc successivement : Aria *dulce*-douce (Angélica), Aria *suave*-suave (Medoro), Aria *visible*?-visible (Bruneta), Aria *indiferente*-indifférente (Reynaldos), Aria, andante (Elisa). Aria *burlesca*-burlesque (Malandrin), Aria *de trompa*-avec Cor (Angélica), Duo *volante*?-volant (Angélica et Medoro), Aria *truncada*? -tronquée (Orlando), et enfin Aria *indiferente* (Maisilis). Tous les personnages étaient indistinctement représentés par des femmes, d'après un usage fort répandu.

grands artistes attachés aux chapelles royales, comme MATEO ROMERO, si célèbre à cette époque, le fécond et populaire CARLOS PATIÑO, les remarquables organistes FRANCISCO CLAVIJO et SEBASTIAN MARTINEZ VERDUGO, ce JOSÉ PEYRO, compositeur du *Jardín de Falerina*, dont nous ne possédons aucune donnée biographique, GABRIEL DIAZ, si loué par le même LOPE DE VEGA, et tant d'autres que nous énumérerons tout à l'heure, et qui écrivirent de la musique dramatique avec autant de science, de goût et d'inspiration que les compositeurs italiens de cette même époque.

IV. — La Musique et le Théâtre.

Si le théâtre espagnol, un des plus riches du monde, a été quelque peu étudié sous divers aspects, il présente encore quelques points, comme celui de ses relations avec la musique, qui, malgré son vif intérêt, a échappé jusqu'à présent à l'investigation des érudits. Nous ne prétendons point combler cette lacune, ce qui nous porterait au delà de notre but, mais cependant nous ne pouvons mener à bout notre travail sans l'aborder du moins sommairement. Nous avons déjà signalé toute l'importance que ces recherches présentent pour l'histoire du développement de la musique dramatique. Il est hors de doute que le théâtre espagnol de LOPE DE VEGA à CALDERON évolutionne vers un lyrisme chaque fois plus accentué, ce qui a fait dire à MENENDEZ Y PELAYO que, si le premier conçoit le drame comme une espèce de roman, le second le comprend comme une sorte d'opéra[1]. La déclaration de l'auteur de *La vida es sueño*, que nous avons reproduite plus haut, nous prouve toute l'importance qu'il accordait à l'intervention de la musique et aux prestiges de la mise en scène[2].

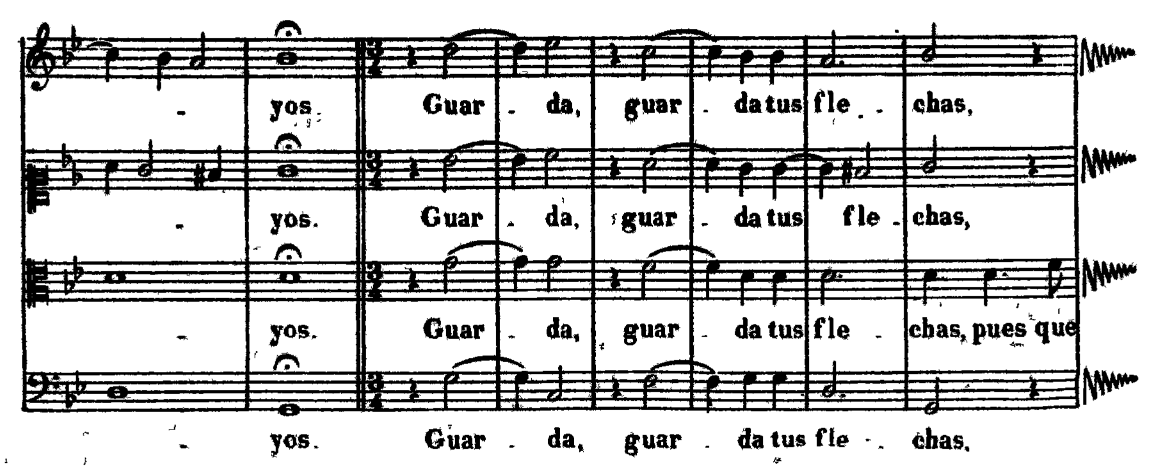
D'après les traditions usuelles, aucune représentation scénique espagnole ne commençait autrement que par ce que l'on nommait *cuatro de empezar*, espèce d'ouverture chantée presque toujours à quatre voix (d'où leur nom *quatre pour commencer*) par les dames de la troupe, habillées en costume de cour et assemblées sur le proscénium. Quelquefois un accompagnement de harpe ou de *vihuela* soutenait l'ensemble. Le texte de ces hors-d'œuvre n'avait aucune relation avec la pièce que l'on représentait ensuite, il était généralement emprunté aux compositions de quelqu'un des poètes favoris de l'époque. Tant MATEO ROMERO, le maître *capitaine*, que CARLOS PATIÑO se distinguèrent beaucoup dans la composition de ces prologues ou introductions. Nous en reproduisons une du premier (Exemple VIII) vraiment





1. MALSBURG (Prologue à la traduction des comédies de CALDERON, Leipzig, 1819) écrit à propos de celle nommée *Eco y Narciso* : « Quelle merveilleuse harmonie dans cette idylle de Narcisse ! *C'est un opéra en paroles!* En l'écoutant, sans le moindre accompagnement instrumental, nous jouissons de tout le plaisir de la musique. »

2. Voir page 2054, 2e col.



charmante. On appelait aussi parfois ces pièces vocales *tonos*, d'où vint plus tard le nom de *tonada* avec son diminutif *tonadilla*. Leur usage s'imposa de telle manière que le public en réclamait une à chaque intermède. Vers la moitié du XVIII[e] siècle on finit par introduire une ébauche d'action dans ces simples morceaux de chant, et ainsi prit naissance la *tonadilla*, genre éminemment caractéristique dont la vogue dura jusqu'au début du siècle passé.

Après cette introduction chantée, la musique prenait aussi sa part dans la *Loa* ou Prologue, presque toujours rédigée dans le style allégorique, dans les *entremeses* (intermèdes), les *ballets*, la *Mojiganga* ou farce finale, et les *Jácaras entremesadas* qui faisaient les plus grands ornements de ces fameuses *Fiestas de teatro*, *Comedias harmonicas* et *Fiestas de Zarzuela*, que l'on exécutait dans toutes les circonstances solennelles. Et cette fusion de la poésie et de la musique se prononce de plus en plus avec la décadence du théâtre, de façon que RICCOBONI, en parlant du théâtre espagnol, pouvait dire : « Les habits étaient autrefois très simples; mais aujourd'hui le luxe s'est introduit au Théâtre, et les Actrices y sont vêtues magnifiquement, surtout *lorsque la Comédie est en Musique*. Les Auteurs choisissent dans la Fable des sujets de Comédie, *dont la plupart des scènes sont en Musique*; et alors les décorations, les changements de théâtre, les habits et tous les autres accompagnements y sont très somptueux. Mais quand la représentation se fait dans le *Salon de Palacio*, dans le *Coliseo del Retiro*, ou chez quelque grand d'Espagne des plus riches, c'est alors que l'on tâche d'égaler ce qu'il y a eu de plus superbe en Italie [1]. » Nous avons tenu à transcrire ce passage d'un écrivain italien, ayant longuement vécu en Espagne, et très bien renseigné sur tout ce qui concerne l'art dramatique, car il confirme ce que nous avons avancé à propos de ce que les représentations musicales espagnoles étaient un mélange de déclamation récitée et de chant, et qu'il spécifie fort clairement que c'était à la cour et chez les gens de qualité où l'on imitait les spectacles d'Italie.

A ce témoignage nous pouvons en ajouter d'autres dus à des auteurs de l'époque, mais quelle preuve plus convaincante peut-il se trouver que l'examen même de ces pièces de théâtre? En lisant celles de CALDÉRON [2], à chaque instant on trouve des indications de musique. Très souvent le son des *chirimias*, *cajas* (tambours) et *trompetas* est prescrit sur la scène. Dans *El gran principe de Fez* il est indiqué : « Dedans (sur la scène) doivent jouer des *atabalillos* (tambourins) et des *chirimias*, tandis que le chœur chante »; dans *La exaltación de la Cruz*, « des musiciens, avec des instruments en sourdine et des caisses roulantes voilées, jouent une marche funèbre »; enfin dans *El monstruo, el rayo y la piedra* (Le monstre, la foudre et la pierre), « les Cyclopes chantent aux sons de leurs marteaux » tout comme *Mime* ou *Siegfried*. Le Masque (*Máscara*), sorte de ballet qui sert de conclusion à cette dernière comédie mythologique, qui fut jouée en mai 1652 au Palais du *Buen Retiro* à Madrid, contient des détails fort précis sur le personnel des chanteurs dont l'auteur pouvait disposer : « Ici — nous traduisons le texte imprimé — prend fin la Comédie et commence la *Máscara*, se découvrant divisée en deux chœurs de musique à sept voix, chacun d'eux composé de quatre femmes et de trois hommes, et en plus une autre troupe de douze femmes, qui sont celles qui doivent danser. »

Tout cela est sans doute quelque chose, mais ne serait point suffisant pour donner au théâtre national l'importance qu'en réalité il a, envisagé sous l'aspect musical. Les grands dramaturges espagnols ont admirablement compris les moments précis dans lesquels l'action du drame peut s'arrêter pour donner libre cours à l'expansion lyrique du sentiment ou de la passion, et ceci est vraiment capital pour le drame lyrique. Personne n'a connu mieux qu'eux quand l'élément purement humain réclame le secours de la poésie et quand il peut se remonter jusqu'au prestige de la musique. En employant des intermèdes instrumentaux et des chœurs, ils n'oublient jamais les relations qui doivent exister entre la musique et les paroles, et ils réalisèrent bien mieux le haut idéal de l'*opéra* dans le sens le plus noble du mot, que la plupart des faiseurs d'œuvres lyriques, qui nous donnent un mélange hybride, dans lequel luttent, sans jamais se mettre d'accord, les

1. *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe*, par LOUIS RICCOBONI (Amsterdam, 1740). L'ouvrage est dédié a ELISABETH FARNÈSE, reine d'Espagne. (Voir p. 51.)

2. Cela peut se dire aussi du théâtre des autres grands maitres de la scène espagnole, LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, ALARCON, ROJAS, MORETO, GUILLEN DE CASTRO, etc., etc. Nous nous attachons spécialement à celui de CALDÉRON (1600-1681) parce qu'il est le résume de tous ses prédécesseurs. Il en existe de nombreuses éditions tant anciennes que modernes.

éléments de deux langues différentes, la musique et la poésie, juxtaposés de force et obligés à se mouvoir presque toujours hors de la sphère d'action qui leur est propre.

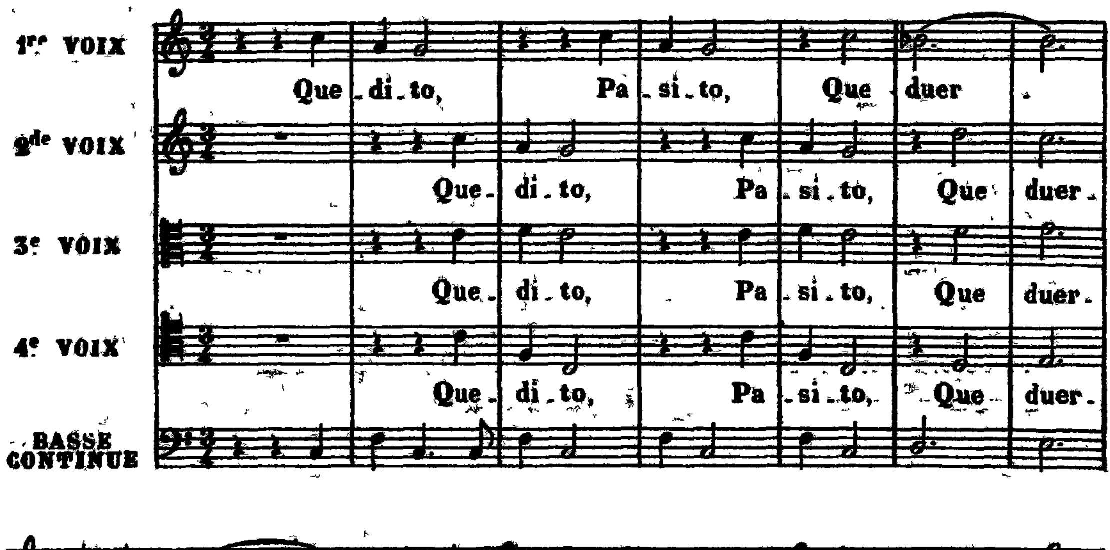
Par leur haute conception de l'art dramatique, ces glorieux maîtres ont parfaitement compris que la musique ne doit intervenir pleinement dans l'action que lorsque l'explosion lyrique des sentiments l'exige d'une façon toute naturelle. En ces moments, la musique se chargera de dire tout ce que la parole est insuffisante à exprimer, soit les mouvements intérieurs de l'âme. Et cette théorie engendre une forme d'art qui nous semble toute moderne, car elle se rattache plus à l'esthétique du véritable drame lyrique qu'à celle de l'opéra italien. Le cas est particulièrement remarquable pour CALDÉRON, qui possède des procédés propres absolument originaux et très caractéristiques. Par exemple, il fait que le chant intérieur sur la scène, caché à la vue du spectateur, réponde au personnage ou bien finisse son discours, traduisant de cette façon le fond de sa pensée. C'est le cas de l'admirable scène de la tentation de *Justine*, dans la seconde journée du *Magicien prodigieux*, lorsque le *Démon* invoque tous les prestiges de la nature pour troubler l'âme de la pure et chaste vierge chrétienne. A la voix du tentateur tout s'anime et s'agite poussé par une force inconnue, et de même qu'à l'éveil du printemps, quand le baiser du soleil fait résurgir toutes les forces créatrices, la nature entière se pâme d'amour. L'âme de *Justine* ressent un trouble étrange et mystérieux, qu'elle n'ose pas, dans sa pudeur virginale, définir ni analyser, et c'est le chœur occulte qui révèle à la jeune fille le nom du tout-puissant pouvoir qui produit ce merveilleux enchantement.

La musique de cette scène, qui constitue par elle-même une incomparable symphonie, ne nous est pas parvenue, mais nous possédons par bonheur des modèles excellents de ce procédé si artistique et si original. Il est difficile d'imaginer un effet plus extraordinaire et plus puissant que celui que devait produire sur l'auditoire la musique intérieure, le chœur caché qui commente la scène où *Apelles* fait le portrait de *Campaspe* dont *Alexandre le Grand* est amoureux (Exemple IX). Le peintre et son modèle causent entre eux de choses indifférentes voulant se



cacher mutuellement l'ardent amour qu'ils s'inspirent. Et la musique intérieure, qu'ils semblent ne point écouter, quoiqu'elle dirige leurs sentiments, comme si c'était le *fatum* de l'action, devient l'écho de leur conscience et le reflet de la vive passion qui les anime. Cette curieuse scène où la principale péripétie de l'action se noue grâce à la musique, est la XXIVe de la seconde journée de la comédie *Darlo todo y no dar nada* (Tout donner et ne rien donner), représentée vers 1655. PEDRELL a publié [1] d'importants fragments de la partition qui accompagnait cette œuvre. L'auteur, dont le mérite ne peut être contesté, reste encore inconnu, car le copiste qui nous a conservé sa musique a oublié de nous transmettre son nom.

On peut affirmer que les quelques partitions de cette époque qu'il a été possible de reconstituer, — et ici le nom illustre de PEDRELL s'impose, car le savant musicologue a entrepris cette œuvre difficile avec autant de désintéressement que de science et d'amour, — n'ont fait qu'embellir, qu'augmenter la portée esthétique de la création littéraire. C'est le cas de la ravissante comédie mythologique [2] *Ni amor se libra de amor* (Ni l'amour est libre de l'amour), qui se distingue entre les œuvres du même genre de l'admirable auteur de l'*Alcalde de Zalamea* par son symbolisme fin et délicat. JUAN HIDALGO, qui, au dire du chroniqueur [3] de PHILIPPE IV, était « joueur de harpe de la chapelle de S. M., inventeur de l'instrument nommé *clavi-harpe*, éminent musicien et compositeur de fort bon goût de *tonos divinos y humanos* (chansons, tons sacrés et profanes [4]) », écrivit pour cette œuvre une fort belle partition. On aura compris d'après le titre que le sujet de cette pièce n'est autre que la charmante et poétique histoire des amours de *Psyché* et *Cupidon*. Toute la fable est enveloppée par des chœurs du plus suave effet, qui lui font une atmosphère de haute idéalité (ce qui nous fait penser à la conception de C. FRANCK traitant le même sujet) et l'émotion devait arriver à son comble dans la scène dernière qui forme le pathétique dénoûment lorsqu'un chœur mystérieux et occulte murmure la plus douce des berceuses (Exemple X),





1. Voir le volume III de la série *Teatro lirico español* (BEREA, La Coruña, 1897).

2. Jouée vers 1640. Elle comporte une partie musicale très développée, composée de quatorze numéros, dont onze nous sont parvenus. PEDRELL les a publiés dans le IVe volume de la série ci-dessus mentionnée.

3. LÁZARO DIAZ DEL VALLE Y DE LA PUERTA. Il était aussi chanteur de la chapelle royale.

4. A ces brefs détails biographiques, nous ne pouvons ajouter autre chose qu'outre la musique pour la pièce de CALDÉRON dont nous parlons dans le texte, HIDALGO composa aussi celle de la *Zarzuela* de DON LUIS VELEZ DE GUEVARA : *Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios* (La jalousie fait des étoiles où l'amour fait des prodiges). On ne connaît point d'œuvres imprimées de cet artiste remarquable. La Bibliothèque *Nacional* de Madrid possède sa musique dramatique (Liasse de *tonadillas* d'HIDALGO. Ms. Aa. 211) et celle de Munich 6 *Villancicos* à 3 et 4 voix, avec basse continue.



veillant le sommeil de l'amour, tandis que la curieuse et imprudente *Psyché* s'avance lentement pour surprendre et connaître son inconnu bien-aimé. De nouveau la musique nous révèle les sentiments cachés de l'amoureuse, en même temps qu'elle nous donne une sensation de terreur sacrée et d'inconnu, ainsi qu'un exquis parfum de profonde poésie à cette situation charmante qui clôt le délicieux poème dramatique.

Il serait fort intéressant de poursuivre en détail l'étude de ce sujet, mais cela nous entraînerait trop loin. Cependant nous croyons devoir dire quelques mots sur d'autres procédés caractéristiques de CALDÉRON, qui quoique exclusivement littéraires présentent une certaine importance au point de vue musical et ont eu une influence indirecte sur le drame lyrique contemporain. Il s'agit surtout d'une étrange division du discours, fort curieuse et peut-être trop artistique, entre les divers interlocuteurs, par laquelle les phrases de ceux qui parlent sont interrompues, pour se renouer une fois l'interruption finie et se confondre souvent dans un seul unisson. Parfois deux monologues s'enlacent de cette façon, de sorte que chacun des personnages parle avec lui-même, et que, cependant, leurs paroles s'accordent entre elles. Ce procédé arrive à sa plus haute forme d'expression lorsque les deux monologues ne font que gloser un même sujet. Le thème du discours est divisé alors entre les deux interlocuteurs, qui disent alternativement les diverses paraphrases. En réalité, c'est une disparition de la personnalité des interlocuteurs dans l'unité du sentiment, qui nous fait penser aux extases amoureuses de *Tristan et Yseult*, et qui nous explique les causes de l'influence, en apparence paradoxale, du théâtre de CALDÉRON sur le génie de WAGNER. Du reste on en peut suivre la trace dans la correspondance même du maître, et précisément dans celle qui date de la période où il écrivit son plus personnel chef-d'œuvre[1]. Il est vrai que les intrigues complexes, fortes et violentes du grand dramaturge espagnol semblent bien éloignées de l'action parfois trop sommaire des drames wagnériens, mais les deux grands esprits se rejoignent dans le domaine de la pure passion, toujours en antinomie avec tout ce qui n'est point elle. C'est pourquoi le futur auteur de *Parsifal* pouvait écrire en 1858, à propos de CALDÉRON : « Je ne suis pas loin de le placer seul et très haut. Grâce à lui, la nature de l'âme espagnole s'est ouverte pour moi : c'est une floraison incomparable, inouïe, avec une telle rapidité de développement qu'elle dût bientôt arriver à l'épuisement de la matière et à l'anéantissement universel.[2] »

WAGNER est absolument dans le vrai quand il juge CALDÉRON comme la condensation de l'âme espagnole. Le glorieux dramaturge est avant tout la plus pure incarnation de l'esprit national et cela saute aux yeux lorsqu'il prend ouvertement la défense des anciennes traditions qu'il développe avec un instinct sûr et un talent merveilleux. Dans le prologue ou *Loa* d'une autre de ses *Fiestas de Zarzuela*, intitulée *El laurel de Apolo* (Le laurier d'Apollon), ayant pour sujet la métamorphose de *Daphné*, et représentée en 1657 pour célébrer la naissance du Prince PHILIPPE PROSPER, le génial poète nous présente sur la scène la figure symbolique de la *Zarzuela*, qui nous raconte son histoire, sans cacher son humble origine et, se dirigeant au public, lui dit qu'elle n'est *qu'une partie oubliée de notre tout*[3]. *De notre tout!* Peut-on rêver une façon plus

1. « Ma lecture est maintenant CALDÉRON. » (Lettre de WAGNER à LISZT, datée de Zurich le 1[er] janvier 1858, en pleine gestation de *Tristan*.) Puis après, le maître regrette de ne pouvoir lire le texte original, et cite les traductions allemandes de SCHLEGEL, de GRIESS, de MALSBURG et de MARTIN, qu'il avait sans doute entre les mains. Dans une autre lettre, écrite de Paris, hôtel du Louvre (sans date, mais certainement de la première quinzaine de janvier 1858), WAGNER dit à LISZT : « Aussitôt après toi et CALDÉRON, j'ai jeté un regard dans mon premier acte terminé de *Tristan*, que j'ai emporté avec moi, et j'en ai été merveilleusement réconforté. » (*Briefwechsel zwischen* WAGNER *und* LISZT. BREITKOPF 1887.)

2. Seconde des lettres citées. WAGNER y dit encore « Combien n'est-il pas significatif, aussi, de voir que presque tous les grands poètes espagnols, dans la seconde moitié de leur vie, sont entrés dans l'état ecclésiastique! Mais n'est-ce pas un fait unique, qu'après cette victoire idéalement parfaite sur la vie, ces poètes aient pu décrire cette même vie avec une sûreté, une clarté, une chaleur et une précision qu'ils n'avaient jamais atteintes auparavant, quand ils étaient dans la vie! » *Loc. cit.*

3. Nous croyons devoir reproduire le texte original de cet intéressant passage :

Pues, ¿ quien le quita
A la rústica simpleza,
En quien, CUANTO MÁS DESNUDA
VÁ LA VERDAD MÁS COMPUESTA,
QUE COMO OLVIDADA PARTE
DE NUESTRO TODO, *pretenda*
En tan venturoso dia
Dar tambien de su amor muestra?

CALDÉRON écrivit d'abord cette œuvre en un seul acte sans compter le Prologue, et ainsi elle fut représentée à Madrid, en 1657. Plus tard, sous le règne de CHARLES II, le poète la remania et lui ajouta un second acte. Elle fut publiée primitivement en 1664, dans la III[e] partie des *Comedias de* D. PEDRO CALDÉRON DE LA BARCA, etc.

poétiquement ingénieuse de faire allusion à l'âme, à l'esprit national. Et l'original personnage allégorique expose à continuation qu'il veut faire une fête en honneur de l'infant nouveau-né, dans le goût populaire qu'il représente. Ce projet surprend les nymphes *Iris* et *Echo*, ainsi que les quatre chœurs de courtisans, intervenant dans le Prologue, qui constitue en vérité une espèce de manifeste esthétique. « Comment! — s'exclame un membre du troisième chœur — comment, toi, rustique villageoise, tu oserais être notre compétiteur? — Pourquoi pas, — répond la *Zarzuela*, — je prétends même remporter la victoire sur vous et vos spectacles. — De quelle façon? — demandent les courtisans scandalisés. — Tout simplement — réplique la *Zarzuela* — en ne suivant pas vos *cérémonies*, votre *boursouflure*, car s'il est vrai que les anciennes belles-lettres humaines sont vénérables, elles auront d'autres occasions de se montrer, bien meilleures que la présente[1]. » C'est-à-dire que CALDÉRON revendique hautement pour l'art indigène le droit de célébrer les fêtes nationales de préférence à l'art courtisan, et qu'il proclame que sa rustique origine et sa simplicité naturelle ne sont point méprisables, « *car lorsque la vérité se montre plus nue, c'est alors qu'elle est plus parée*[2] ». Il est presque impossible de rendre exactement la pensée du maître tant elle est délicate et subtile, et qui, en même temps qu'elle formule sa conception de la beauté, adresse une critique pleine de justesse à un art superficiel, dont tout ce qu'il comporte de convention n'a été pleinement reconnu que de nos jours.

La quantité de poèmes écrits par les grands dramaturges espagnols pour des *Fêtes musicales*, dans le genre des *Zarzuelas*, des *Eglogas*, ou des *Comedias harmónicas*, pendant le XVIIe siècle, est considérable. Seulement CALDÉRON, en plus des œuvres que nous avons tout spécialement citées, a composé, pour être traitée musicalement, toute une série dont l'étude est fort intéressante. Mentionnons dans le groupe *La púrpura de la rosa* (La pourpre de la rose — soit la fable de *Vénus* et *Adonis*), la seule qu'il dise toute destinée au chant, mais qui nous semble bel et bien être une véritable *Zarzuela* comme les autres; *Celos aun del aire matan* (La jalousie, même de l'air, tue), conception exquise; *El golfo de las Sirenas*, par son sujet maritime, intitulée *Egloga piscatoria*; *Eco y Narciso*; *La estatua de Prometeo* et *Apolo y Climene*, avec sa seconde partie *El hijo del Sol, Faeton*; sans compter plusieurs comédies chevaleresques et fantastiques, dans lesquelles la musique intervient d'une façon fort active, comme *Le pont de Mantible* (tirée de l'histoire de CHARLEMAGNE et des douze pairs), *Le château de Lindabridis* (aventures du chevalier de Phœbus) et *Fortune et devise de Leonido et Marfisa*, qui passe pour être le chant du cygne de l'admirable poète.

N'oublions pas une œuvre fort curieuse : *El mayor encanto amor* (L'amour est le plus grand enchantement), charmante fantaisie poétique sur l'épisode homérique de *Circé* et *Ulysse*, représentée en 1637, dans des circonstances extraordinaires, avec grand appareil de musique et de danse, sur un théâtre spécial construit *ad hoc*, au beau milieu de la grande pièce d'eau (*estanque*) du parc royal du *Buen Retiro* à Madrid. Ce spectacle aquatique, combiné et arrangé par l'ingénieur florentin COSME LOTTI, auteur de la mise en scène de *La Selva sin amor*, dans le but de reproduire les naumachies des anciens Romains, faillit être cause d'une épouvantable catastrophe. A peine la représentation venait de commencer, selon le témoignage de quelques écrivains contemporains[3], lorsqu'il survint une véritable tempête accompagnée d'un terrible vent, qui éteignit les lumières et menaça de faire chavirer la machine supportant la scène. Le désarroi fut extraordinaire et le même PHILIPPE IV se vit en péril de mort, ce qui fit suspendre la représentation, mais pour ce soir-là seulement, car la pièce fut exécutée encore deux fois sur le même théâtre aquatique, en présence du peuple, auquel on avait donné libre accès dans la propriété royale. Au même genre de représentations extraordinaires appartient la comédie mythologique, *Les trois plus grands prodiges*, qui exigeait pour être jouée trois proscéniums différents, ainsi que trois troupes de musiciens, chanteurs et instrumentistes, et de comédiens.

La *Comedia harmónica* sur les amours d'*Hercule* et *Omphale*, nommée *Fieras afemina amor* (L'amour adoucit les monstres), exécutée en 1669 à l'occasion de la fête anniversaire de la naissance de la régente MARGUERITE D'AUTRICHE, présente la particularité de ce qu'en plus de l'orchestre ordinaire, elle exige une fanfare d'harmonie. L'indication qui se trouve à la fin du Prologue est très claire : « *A cette bataille musicale* — dit le texte imprimé — *doit répondre un autre orchestre militaire formé de trompettes et caisses roulantes; sur quoi, pendant que résonnent les clairons, les instruments et les voix, les acteurs représentant les mois et les signes du Zodiaque, disparaissent... ce qui donne fin à la Loa.* » Ajoutons, pour finir avec CALDÉRON, qu'il écrivit aussi des espèces d'opéras-bouffes, en manière de parodie ou de charge de quelques-uns des ouvrages sérieux que nous venons de nommer. Dans *Auristela et Lisidante*, ou *Céfalo y Procris*, par exemple, nous trouvons l'effet grotesque obtenu grâce aux mêmes artifices des contrastes et des anachronismes qui ont fait le succès de ce genre artistique secondaire. En plus, il fit aussi intervenir la musique dans ses œuvres de moindre importance, comme ses *Entremeses*, ses deux *Mojigangas* ou Farces, et ses trois *Jácaras entremesadas*, une desquelles, celle intitulée *Carrasco*, devait être tout à fait chantée.

Nous nous sommes fixés de préférence sur le théâtre de CALDÉRON, car l'auteur de *La vida es sueño*, s'il n'est peut-être pas le plus grand des maîtres de

1. Voici le texte original :

« *Uno del coro tercero.* — *Pues tú, rústica villana,*
¿ Con nosotros competencia?
La Zarzuela. — *Y no competencia sola*
Es justo que me prometa,
Sino victoria de todos
Vosotros.
Todos. —
¿ De que manera?
La Zarzuela. — *Haciendo mi fé desprecio*
De las ceremonias vuestras :
Que aunque es verdad que la anciana
Antigüedad en las letras
Humanas es venerable
Entre las artes y ciencias,
Bien podrá lucir en otra
Ocasión; pero no en esta.

2. Dans la même scène le personnage de la *Zarzuela* dit : « *A la rústica simpleza. — En quien, cuanto más desnuda, — Va la verdad mas compuesta.* » Voir p. 2063 Note 3e.

3. Voir : *La Circe, fiesta que se representó en el estanque grande del Retiro, invención de* COSME LOTTI, etc., curieuse description de cette fête publiée par CASIANO PELLICER dans son *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España* (Madrid, 1804). Voir aussi les *Avisos* de D. JOSÉ PELLICER.

la scène nationale, nous semble être celui qui a le mieux compris et interprété l'âme espagnole. Mais cela ne veut pas dire que les œuvres de ses glorieux émules ne présentent pas aussi le plus vif intérêt pour l'histoire du développement du théâtre lyrique espagnol, car LOPE DE VEGA, TIRSO DE MOLINA, le créateur du type de *Don Juan*; ALARCON, ROJAS, MORETO, GUILLEN DE CASTRO, MONTALVAN, et tant d'autres dramaturges illustres qui font l'honneur de la littérature dramatique espagnole, ont aussi donné une grande place à l'intervention de la musique, dans plusieurs de leurs œuvres les plus estimées[1]. Par malheur nous dépasserions les limites de notre étude — déjà reculée hors des termes convenables, — si nous nous arrêtions à examiner même sommairement cette production artistique dont l'abondance et la richesse peuvent passer pour miraculeuses.

Nous croyons nonobstant devoir parler brièvement de quelques-unes des plus remarquables par leurs connivences avec notre sujet. C'est le cas de *El nuevo Olympo* (Le nouvel Olympe), représentation allégorique, exécutée au Palais-Royal de Madrid, en 1648, par des dames de la plus haute noblesse, dont les noms nous ont été conservés, de même que l'observation que D[a] ANDREA DE VELASCO, chargée de représenter le rôle de *Cupidon*, porta un costume succinct (*traje succinto*). Comme toujours, l'introduction qui précède le poème imprimé[2] nous donne de précieux renseignements sur ce que l'auteur DON ANGEL BOCANGEL Y UNZUETA avait voulu faire, ainsi que sur la disposition du théâtre et les effets de la mise en scène. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la déclaration qu'on y peut voir que pour la première fois on avait réuni pour la fête tous les éléments musicaux, chanteurs et instrumentistes, de la Chapelle royale. L'auteur se vante « d'avoir pris grand soin d'ajuster les clauses poétiques au sens musical, chose difficile, car, pour cette fois, la musique a précédé le texte, et cependant les vers obéissent aux besoins de la mélodie[3] ». Pour augmenter le prestige scénique il a divisé les chanteurs, fort nombreux, à ce qu'il dit, en plusieurs chœurs, et il en a situé deux sur des hautes tribunes, dominant le proscenium, de façon à ce qu'ils pussent exécuter leurs parties sans être vus des spectateurs. « Et ce chœur caché donnait une impression de mystère — rapporte le poète — toute à l'émulation du théâtre ancien, faisant croire aux spectateurs à la présence de la Divinité, nouveauté introduite dans le théâtre espagnol, dont cette grande fête eut la primeur[4]. » Il est certain que la disposition de ces chœurs occultes, cachés sur la hauteur du proscenium, alternant leurs chants avec ceux d'autres chœurs évoluant à la vue de l'auditoire, est extrêmement ingénieuse, et fait penser involontairement à quelques-unes des plus belles scènes de *Parsifal*.

Toujours du même règne de PHILIPPE IV, si brillant sous l'aspect artistique[5], date la *Zarzuela : Triunfos de amor y fortuna* (Triomphes de l'amour et de la fortune), écrite par DON ANTONIO DE SOLIS, secrétaire du roi, et jouée sur le *Coliséo* (théâtre) du *Buen Retiro*, le 27 février 1658, pour fêter le baptême de l'infant FELIPE PROSPERO. Elle fut très célébrée par les contemporains, mais ni la partition, ni le nom de l'auteur de la musique nous sont connus. Nous possédons en revanche, de la même époque, d'importants fragments musicaux (6 numéros, et parmi eux le plus ancien modèle connu de *récitatif mesuré* précédant un *air*, écrit en Espagne — on peut fixer sa date avant 1644, époque de la mort de l'auteur du poème — (Exemple XI) de la *Zarzuela* de DON LUIS VELEZ DE GUEVARA : *Los celos hacen estrellas ó el amor hace prodigios* (La jalousie fait des étoiles où l'amour fait des prodiges), mise en musique par JUAN HIDALGO, l'exquis collaborateur de CALDÉRON; un *air* de la comédie *Elegir al enemigo* (Choisir son ennemi), de DON AGUSTIN SALAZAR Y TORRES, représentée vers 1664, avec musique d'auteur inconnu; et un chœur à quatre voix dans le style madrigalesque, composé par JOSÉ PEYRÓ, pour la *Comedia de las Navas*[6].

1. Nous signalerons comme particulièrement curieuse, au point de vue musical, *Progné et Philomena* de GUILLEN DE CASTRO; *Polifémo* de MONTALVAN; *El dueño de las estrellas* (Le maître des étoiles) et *Quien mal anda en mal acaba* (Qui mal marche, finit mal) d'ALARCON; les trois *Zarzuelas* de JUAN BAUTISTA DIAMANTE : *Alfeo y Aretusa*, *Jupiter y Semele* et *La naissance du Christ*; les deux de DON ANTONIO DE SOLIS, *Euridice y Orfeo* et *Les Amazones*, sans compter d'autres composées par MATOS FRAGOSO, FERNANDEZ DE LEON et BANCES CANDAMO, dont nous parlerons dans le texte, et qui passe pour celui qui perfectionna le genre. Quant à MORETO, qui écrivit cinq *ballets* (*bailes*) et une *mojiganga* chantée (*Le Roi Don Rodrigue et la Cava*), nous citerons ses drames religieux et allégoriques, comme *San Franco de Sena* ou *Caer para levantar*.

2. Publié à Madrid, par l'imprimerie royale, sans indication de l'année; mais l'épître dédicatoire au roi est datée du 29 décembre 1648. (Exemplaire à la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

3. Voir les curieuses *Advertencias al que leyére* : « *En la cōposicion desta, se notará tābiē la nouedad de auerla cōseguido cantada á todos los Coros y Vozes que la Real capilla consiente, auiendo trabajado en ajustar Clausulas Poeticas á todos sus tañidos, que muchas ni son Versos ni caben en ellos. Ni tampoco se cōtēta la armonia de aquellos ayres, con sensilleces de Prosa, cuya dificultad consiste en auer precedido esta vez la Música á los Versos, ó en auer obedecido estos, las consonancias de aquella.* »

4. « *Continuáronse en alto sobre los linteles de esta vistosa fábrica, dos altas tribunas de una argētada y vistosa apariencia, donde la Capilla de mejores Orfeos, dos veces diuinos, por la voz y el instituto, no vistos se escuchauan; variādo la representacion sus Coros, con tal misterio, que á emulación del antiguo teatro persuadian assistida Deidad á los oyentes, cuya nouedad en el Español teatro se estrenó en esta gran fiesta.* » Loc. cit.

5. Le souverain lui-même s'intéressait beaucoup aux beaux-arts. Il pratiquait la composition, dans laquelle il avait été l'élève de MATEO ROMERO, le *Maître capitaine*, et on lui attribue plusieurs comédies qu'il aurait publiées sous le pseudonyme d'*Un esprit de la cour* (*Un ingenio de esta corte*). Cette dernière assertion n'est pas prouvée, mais il est incontestable que PHILIPPE IV aimait à s'entourer de poètes, de musiciens et de comédiens, et qu'il soutint des relations fort intimes avec la célèbre actrice MARIA CALDERON (*la Calderona*) qui fut la mère du second DON JUAN D'AUTRICHE. « Tout s'améliore sous ses auspices — nous traduisons JOVELLANOS — et le magnifique théâtre qu'il fit élever dans le parc royal du *Buen Retiro* ouvrit une scène glorieuse aux talents et aux grâces de son époque... La *Musique*, premièrement réduite à la *guitare* et au chant de quelque *jácara* (chanson dans le style populaire) entonnée par des aveugles, commença à admettre les artifices de l'*harmonie des chants à trois et à quatre voix*, et l'enchantement de la *modulation*; et ainsi elle fut appliquée à la représentation de quelques drames, qui du lieu où le plus fréquemment on pouvait les entendre prirent le nom de *Zarzuela*. La *Danse*, avec ses mouvements mesurés et expressifs, ajouta de nouveaux stimulants à l'illusion et au plaisir des yeux. La *Peinture* multiplia les objets de cette même illusion, en donnant des formes significatives et gracieuses aux machines et aux trucs inventés par la mécanique, animant et vivifiant l'ensemble avec la magie des couleurs. Et la *Poésie*, aidée par toutes ses sœurs, développa ses forces et déploya ses ailes, pour voler à travers tous les temps et toutes les régions; de sorte qu'il n'y eut pas dans l'histoire ni dans la fable, dans la nature ni dans la politique, aucune action ou aucun fait, aucune vertu ou aucun vice, aucune fortune ou aucune disgrâce, qu'elle n'osa pas reproduire et présenter sur la scène. » JOVELLANOS, *Memoria sobre las diversiones públicas* (Mémoire sur les amusements publics). Madrid, 1812.

6. Manuscrits de la *Biblioteca Nacional* de Madrid. Les numéros de la première partition dans la liasse de *Tonadillas* de HIDALGO (Mns. Aa. 211), qui contient aussi des œuvres de PATIÑO, GARAY, LA TORRE et MARIN, les deux autres dans un volume intitulé : *Música antigua*, manuscrit du XVII[e] siècle provenant du legs BARBIERI. PEDRELL les a publiés dans les vol. III, IV et V de son *Teatro lírico español* (La Coruña, 1897-1898).


MINERVA
PALAS
BASSE CONTINUE
¿Pues porque no?
Porque á par del mismo Marte Diosa de las armas soy
¡Yo de las letras mor_ta_les!
¡Ved si entre in_genio y valor mas que la fuer za del
¡Suerte ti_ra_na, no pue_do ¡ay de mi! impe_dir_lo,
bra_zo va_le la de la ra_zon!
no.
SOLO
Aque_so te descon_fi_e por mas que vue_les ve_loz.
Que antes que á
Ju_pi_ter lle_gue, tu llanto y mi a_cu_sa_sion, ha_
_bré conse_gui_do yo, De en_tram_bos la des_truc_cion.

Sous le règne du malheureux CHARLES II fleurit le talent de l'Asturien DON FRANCISCO BANCES CÁNDAMO (1662-1709). Nommé poète royal et doué de facultés peu communes, il exerça une grande influence sur le théâtre pendant toute la dernière partie du XVII[e] siècle. Il passe pour avoir développé le genre de la *Zarzuela* en lui donnant une forme plus déterminée, et cela nous semble très naturel, car sa qualité de poète officiel l'obligeait à composer de ces sortes de représentations à grand spectacle, ornées de musique et de danses, qui chaque jour étaient plus du goût de la cour. Parmi ses diverses œuvres on remarque *Como se curan los celos y Orlando furioso* (Comment on guérit la jalousie; Roland furieux) et *Fieras de celos y amor* (Monstre de jalousie et d'amour), qui traite l'histoire de *Galathée* et *Polyphème*, deux poèmes de *Zarzuelas* que l'on peut citer comme des modèles de cette sorte d'ouvrages tels qu'on les comprenait à cette époque [1]. En outre, BANCES CÁNDAMO écrivit aussi de nombreuses comédies avec musique, comme *La Jarretière d'Angleterre*, *Le Vengeur du ciel et le rapt d'Elie*, contenant plusieurs chœurs et des chants d'anges à diverses parties, et L'*Autriche à Jérusalem*. La partition de cette dernière pièce, composée par MIGUEL FERRER, artiste dont nous ne possédons aucun renseignement biographique, devait avoir une grande valeur et une réelle importance à juger par les deux uniques fragments qui nous sont parvenus. C'est d'abord une scène mystique du plus grand caractère (Exemple XII) dans laquelle FRÉDÉRIC DE SOUABE, en une vision,



1. Il est fort regrettable que les noms des auteurs de la musique de ces pièces restent ignorés. Des deux partitions, un seul fragment, bien court, nous est parvenu : c'est le début d'un long monologue chanté par *Polyphème* dans la seconde des deux *Zarzuelas*. Il se trouve dans le volume manuscrit : *Musica Antigua* de la Bibliothèque *Nacional* de Madrid, cité plus haut.


ESTRIBILLO (Refrain)
¡Ay!
mísera de ti
¡Ay!
mísera de ti

trompettes, combinées en divers chœurs qui jouent des castagnettes[1] ». La partition de cet ouvrage si intéressant semble perdue, ce qui est très regrettable, car elle devait avoir une grande importance : le premier acte, par exemple, comporte un véritable *finale concertato*, avec intervention du chœur et grands effets de mise en scène. Peut-être la retrouvera-t-on un beau jour, et cela ne nous semble pas impossible, car, nous l'avons dit et nous tenons à le répéter, il reste encore beaucoup d'archives et de bibliothèques en Espagne dont les réserves musicales n'ont jamais été explorées.

La cour n'était pas la seule à jouir de ces beaux spectacles, plusieurs des grandes villes de province possédaient aussi un théâtre qui n'était pas toujours soumis au goût de la capitale. Tel était le cas pour Barcelone, Valence, Séville et tant d'autres. Quelques-uns des ouvrages qui y furent originairement représentés, jouirent d'une certaine renommée, comme *La ruine de Phaëton*, *zarzuela* à grand spectacle jouée à Valladolid, en 1688. Même à l'étranger le théâtre espagnol s'était bien vite répandu, car il devait exercer une influence presque universelle. GIULIO ROSPIGLIOSI, le futur Pape CLÉMENT IX, avait sans doute conservé un assez bon souvenir des représentations dramatiques et musicales dont il avait pu jouir à Madrid pendant les années 1646 à 1653 qu'il y occupait la Nonciature. De retour à Rome, parmi les nombreuses œuvres qu'il écrivit pour le théâtre privé des BARBERINI, il s'en trouve plus d'une inspirée du théâtre espagnol, par exemple : *Dal male il bene*[2], opéra mis en musique par ANTONIO MARIA ABBATINI et MARCO MARAZZOLI, joué en 1653, qui n'est qu'une adaptation assez bien faite de la pièce de CALDERON ; *No siempre lo peor es cierto* (Pas toujours le pire est certain), dans laquelle on peut voir une des premières ébauches de comédie musicale. C'était une nouveauté dans le domaine de l'opéra italien jusqu'alors presque uniquement consacré aux fables mythologiques, ou aux sujets héroïques ou religieux. Et même parfois le Cardinal prend comme thème de ses poèmes des faits dont il put être le témoin, telle la bruyante conversion de la fameuse actrice, chanteuse et comédienne, FRANCISCA BALTASARA, qui, au moment où sa renommée battait son plein, touchée par le repentir, renonça au monde et se retira dans la solitude pour y faire pénitence. Cette véritable histoire, qui n'a inspiré pas moins de trois grands écrivains en honneur de la scène espagnole, fut présentée sur le théâtre italien par GIULIO ROSPIGLIOSI dans sa *Comica del Cielo, ovvero La Baltasara*[3], pièce représentée en 1667, qui offrait la nouveauté, pour l'Italie, de reproduire un théâtre dans un théâtre. De cette façon l'influence de l'art dramatique espagnol se faisait sentir dans l'opéra romain. Il va sans dire qu'il en fut de même pour Naples, ville alors faisant partie de la couronne d'Espagne, et en active communication avec la Péninsule. Du reste le séjour de diverses troupes de comédiens espagnols, tant à Naples qu'à Milan, où habitaient aussi de nombreux Espagnols, est un fait absolument prouvé. Ayant leur résidence en ces villes, les acteurs allaient parfois donner des représentations dans les localités voisines de quelque importance. Et leur sphère d'action ne se circonscrit pas uniquement à l'Italie : en 1635, la troupe dirigée par le célèbre acteur JUAN NAVARRO se trouvait à Londres ; elle fut invitée à jouer devant le roi CHARLES I[er], le 23 décembre de ladite année[4]. Quant à la France, on n'ignore pas que le mariage de LOUIS XIII avec ANNE D'AUTRICHE, fille de PHILIPPE III, contribua grandement à répandre la connaissance de la langue espagnole. Il paraît vraisemblable que, déjà dans la première moitié du XVII[e] siècle, quelque troupe d'acteurs espagnols a dû donner des représentations à Paris, mais, si cela n'est point prouvé, on sait positivement qu'avec l'infante MARIE-THÉRÈSE, future épouse de LOUIS XIV, des comédiens espagnols vinrent s'établir dans la capitale de France et y donnèrent de nombreuses représentations des chefs-d'œuvre de leur répertoire, pendant quelques années, à partir de 1659. Parmi les acteurs se trouvait SÉBASTIAN DEL PRADO, premier rôle amoureux dont la réputation à cette époque était fort grande. Du reste CORNEILLE et MOLIÈRE, ces deux génies, reconnaissent noblement tout ce qu'ils doivent au théâtre espagnol. Remarquons bien qu'il ne s'agissait pas uniquement d'œuvre récitées, car la plupart des comédies écrites par les grands maîtres de la scène nationale comportent une partie musicale plus ou moins développée, sans compter les accessoires habituels, la *Loa* et les *Entremeses*, qui presque toujours étaient absolument chantés. Donc s'il y eut une influence, et elle ne peut pas être contestée, elle dut s'exercer autant sur la partie littéraire que sur la partie musicale, et cela nous explique la vogue de certaines formes de danses — *Pasacalles* ou *Zarabandas*, *Folias* ou *Chaconas* — nettement espagnoles, qui deviennent des prototypes pour l'art savant, après s'être répandues par presque toute l'Europe et avoir joui de la plus grande popularité.

Quoique le COMTE SCHACK, dans sa si remarquable *Histoire du théâtre espagnol*[5], tout en reconnaissant qu'en Allemagne on n'a pas ignoré les comédies espagnoles pendant le XVII[e] siècle[6], prétende que l'affirmation de SISMONDI[7], qu'on en représenta devant les cours de Vienne et de Munich, doit être rejetée par manque de preuves confirmatives, nous possédons des témoignages en contre, du moins en ce qui concerne la capitale d'Autriche. En effet, en 1669, on exécutait, à l'Opéra impérial, un *dramma musicale* :

1. « *Terminando con unas Seguidillas, acompañadas de clarines y trompetas, texiendo varios coros á que acompañarán las castañetas.* » Loc. cit.

2. *Poesia dell' Em*[mo] *sig. card*[le] ROSPIGLIOSI, *musica delli SS*[ri] ANTONIO MARIA ABBATINI, *e* MARCO MARAZZOLI (*Eseguito nell' occasione delle Nozze del* PRINCIPE DI PALESTRINA *con D*[a]. OLIMPIA GIUSTINIANI, *1653, e più volte ripetuto alla presenza della* REGINA DI SUEZIA, *1654-1658*). Deux exemplaires manuscrits à la Bibliothèque Barberini à Rome et à Bologne. Le 1[er] acte de MARAZZOLI, les deux autres d'ABBATINI.

3. En manuscrit (n° 944) à la bibliothèque du marquis TRIVULZIO à Milan. Les trois auteurs espagnols auxquels nous avons fait allusion, sont LUIS VELEZ DE GUEVARA, ANTONIO COELLO et FRANCISCO DE ROJAS, qui en collaboration écrivirent une pièce sur cette anecdote, jouée avant 1646 et nommée *La Baltasara*. Le cardinal ROSPIGLIOSI s'est inspiré de cette œuvre, qu'il dut voir représenter à Madrid, mais, pour corser la trame, il l'a réunie avec le sujet d'un autre ouvrage espagnol : *La corsaria catalana*, de DON JUAN DE MATOS FRAGOSO. Tout l'épisode de la renégate Beatrice provient directement de la dernière des pièces nommées.

4. « *10. l. paid to* JHON NAVARRO *for himself and the rest of the company of Spanisch players for a play presented before his Majesty. Dec. 23. d. 1635.* » — *Office-book of the Lord Chamberlain* (COLLIER. Vol. II, p. 69).

5. *Geschichte der dramatisch Litteratur und Kunst in Spanien.* (Berlin, 1845). Vol. II. Chap. XXXII[e].

6. Il cite pourtant les nombreuses traductions flamandes et hollandaises de pièces du théâtre espagnol, qui sans doute ont dû être lues en Allemagne. Puis, suivant l'opinion de FLÖGEL, il reconnaît que la plupart des représentations nommées *Haupt-und Staatsactionen*, tant de MAÎTRE VELTHEIM que d'autres auteurs antérieurs, ne sont que de mauvaises imitations de ce même théâtre.

7. *De la littérature de l'Europe* (Paris, 1813, 4 vol.).

Benché vinto vince amore (Part. Mns. nº 16910, à la Bibl. de Vienne), œuvre d'ANTONIO DRAGHI, qui avait composé lui-même le poème d'après le *Prometeo* espagnol[1]. Pendant l'année 1673, le même maître de chapelle de l'Impératrice ÉLÉONORE fit représenter, toujours sur le théâtre de la cour des *Entremeses* avec une *Loa* ou Prologue intitulé : *Primero es la honra* (Avant tout, l'honneur. — Part. Mns. 16586 de la même Bibl.), d'après l'usage espagnol, sans doute pour suivre l'exemple de la fête donnée en 1672, par l'Ambassadeur d'Espagne, MARQUIS DE LOS BALBASES, en l'honneur de LL. MM. II. LÉOPOLD Ier et MARGUERITE, son épouse, où fut jouée par des artistes espagnols une *Zarzuela* mythologique : *La flecha de amor*, écrite et composée, comme dit le poème imprimé, *por la obediencia de una pluma española*[2].

Nous avons longuement parlé du théâtre dramatique et musical espagnol — ils sont intimement unis et nous croyons l'avoir bien démontré — pendant le XVIIe siècle. Cependant nous ne l'avons envisagé que dans ses manifestations du genre sérieux et héroïque, quoique les autres aspects sous lesquels il se présente ne soient pas ni moins intéressants ni moins caractéristiques : il fut aussi merveilleusement varié qu'abondant et sa sphère d'action embrasse depuis la haute spéculation théologique jusqu'à l'humble farce populaire. Idéaliste et mystique d'une part, il ne recule devant aucune hardiesse; et le réalisme le plus cru, de fait et d'expression, ne l'effraie point. Notre étude resterait incomplète si nous n'ajoutions quelques lignes sur diverses espèces d'œuvres de fort différents caractères, mais ayant trait avec notre sujet.

Ce sont d'abord les *Autos sacramentales*, genre de productions allégoriques[3] purement indigènes, qui n'ont d'analogues dans aucune autre littérature. On ne les représentait pas sur de véritables théâtres, mais bien sur des espèces de chars, richement ornés, qu'on installait sur les places publiques, et uniquement dans les grandes solennités religieuses. Leur caractère symbolique exigeait une prestigieuse mise en scène et une importante intervention musicale. Toute l'action de ces véritables drames roule sur les plus grands mystères de notre Religion, et surtout sur celui de l'Eucharistie, dont généralement l'apothéose leur sert de conclusion. Parmi les interlocuteurs on personnifiait toute sorte de choses et de créatures, l'âme, la mémoire, la volonté, le judaïsme, l'Église, l'apostasie, les plantes et même les animaux, qui dialoguaient avec des personnages de l'Ancien ou du Nouveau Testament. Le type du *gracioso* — acteur comique — ne manquait jamais, il était chargé d'égayer par ses saillies la sévérité et la grandeur du thème principal. C'est dans les œuvres de ce genre que brille au plus haut degré le génie poétique de CALDÉRON. Son extraordinaire fantaisie, mise au service de sa foi ardente, lui fait produire des conceptions admirables qui nous émerveillent par la profondeur de la pensée, la hauteur de l'inspiration et la richesse exubérante de l'expression poétique. Malgré leur caractère mystique et abstrait, elles sont toujours facilement compréhensibles. On se souviendra de l'importance que le génial poète accordait à la musique et de l'aide qu'il attendait d'elle pour le plus grand effet de ses *Autos*. Nous avons reproduit et commenté le passage où il fait cette déclaration[3]. Derniers vestiges des représentations religieuses du moyen âge, les *Autos sacramentales* (en réalité, *profession de foi*) prennent déjà leur forme typique du temps de LOPE DE VEGA. L'usage de les jouer le jour de la Fête-Dieu leur imprime le caractère d'apothéose de l'Eucharistie, et, sous cet aspect, CALDÉRON les élève à la plus haute perfection. On continua à les représenter pendant une grande partie du XVIIIe siècle, mais en 1765 ils furent prohibés par le COMTE D'ARANDA, élève et partisan des encyclopédistes.

Le merveilleux roman de *Don Quichotte* nous conserve, dans le remarquable épisode des *Noces de Gamache* (Chap. XX de la IIe partie) une curieuse description de ces espèces de ballets qu'on nommait *Danzas habladas*. En vérité ces *danses parlées* n'étaient autre chose qu'un embryon de comédie, une représentation scénique en plein air, dans laquelle la danse et la mimique jouent le rôle le plus important et sont accompagnées par le chant et la musique. L'ancienneté de ces ballets est fort grande et ils étaient généralement répandus par toute l'Espagne. En 1593, CERVANTES put voir à Séville un grand concours de danses, et BARBIERI, dans ses études sur les *Danzas y bailes de España*[4], reproduit un curieux document des archives de la Cathédrale de Tolède, où l'on décrit le ballet que le chapitre métropolitain fit exécuter en 1558 pour la fête de l'Assomption. Il comporte trois entrées, toutes les trois de caractère allégorique. Cet usage dura bien longtemps et persista dans l'église primatiale d'Espagne jusqu'à la moitié du XVIIe siècle. Les *Danzas habladas* sont naturellement le premier germe de ces *Bailes cantados* (Ballets chantés), qui formaient une partie essentielle des *Fiestas de Zarzuela*.

Enfin, n'oublions pas ces petites pièces satiriques nommées *Entremeses*, qui offrent le plus vif intérêt au point de vue de l'art populaire, car elles ne sont qu'un reflet de la vie du peuple. L'évêque CARAMUEL, dans son *Traité de Rythmique* (*Rythmica. Duplo auctior. Campaniæ*, 1668), définit ce genre dramatique : *Intermes apud Hispanos est comedia brevis in qua actores ingeniose nugantur*[5]. Il avait son origine dans les anciens *cuatro de empezar*, auxquels on avait ajouté une action sommaire. Presque tous les grands dramaturges espagnols, sans doute pour se délasser de leurs travaux plus importants, écrivirent des œuvres de ce genre humoristique et populaire, mais le plus distingué et caractéristique fut LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE. En 1645, on publia à Barcelone un recueil choisi de ses productions sous le titre : *Jocoserio. Burlas veras o reprehension moral y festiva de los desórdenes públicos en doce entremeses representados y veinticuatro cantados. Van insertas 6 Loas y 6 Jácaras que los Autores de Comedias han representado y cantado en los teatros desta corte; compuesto por* LUIS QUIÑONES DE BENAVENTE, *natural de la imperial*

1. Il s'agit peut-être de *La estatua de Prometeo* de CALDÉRON.
2. « Par l'obéissance d'une plume espagnole. » Voir le texte imprimé, par JUAN BAUTISTA HACQUE (Vienne?), à la Bibliothèque *Nacional* de Madrid. La partie musicale de cette *Zarzuela* était considérable.
3. Voir page 2054, col. 2.
4. Publiées dans *La Ilustracion Española y Americana* (Années 1876-1877).
5. « L'intermède entre les Espagnols est une courte comédie dans laquelle les acteurs font des farces. » Le même auteur, aussi dans sa *Rythmica*, ouvrage à consulter pour l'étude du théâtre de cette période, nous dit : « *Hodie prologus comediis hispanis præmittitur et vocatur Loa quia profunditur in auditorem laudes*. » (Aujourd'hui un prologue précède les comédies espagnoles ; on le nomme *Loa*, parce qu'il fait la louange des spectateurs.)

Toledo, recopiladas por Manuel Antonio de Vargas[1]. On peut trouver dans ce volume toute une série de petites pièces excellentes dans leur brièveté pour connaître les mœurs populaires. Quant à la partie musicale, elle ne pouvait qu'augmenter le pittoresque du tableau, car elle devait toujours être conçue dans le goût des chansons et des danses du peuple. A la fin du XVII[e] siècle appartient une autre collection du même genre[2], composée de *bailes* et *mojigangas*, dues à l'esprit caustique de Don Gil Armesto de Castro. Il présente aussi quelque intérêt, et il contient entre autres une curieuse *mojiganga* chantée, ayant pour sujet l'aventure de *Don Quichotte* avec les moulins à vent. Vers la moitié du siècle suivant, toutes ces manifestations secondaires de l'art dramatique donnent naissance à la *tonadilla*, dernier refuge de la musique nationale contre l'invasion croissante de l'opéra italien et la francisation de la littérature et des mœurs. Ce fut un cri de protestation de l'esprit espagnol contre l'esprit étranger, qui trouva son écho plus tard dans la glorieuse épopée de l'indépendance.

On a dû comprendre — nous l'espérons du moins — combien cette exubérante production, qui se chiffre par des milliers de pièces, présente un vaste champ à l'étude du développement de l'art dramatique, littéraire et musical, si étroitement unis. Notre étude ne vise qu'à être une exposition de faits, un inventaire des richesses nationales; car, vu l'état actuel des connaissances, encore si incomplètes, il nous semble impossible de faire une synthèse et d'en tirer des conclusions. Nonobstant, on ne peut nier ni l'importance de cette littérature dramatique, ni sa valeur esthétique, ni la grande influence qu'elle a exercée sur les autres théâtres de l'Europe. Quant à son rôle en Espagne, il est énorme dans tous les sens, et l'éminent critique indigène D. Agustin Duran a pu dire avec toute justice que le théâtre national était pour les Espagnols patriotes ce que la Bible est pour les fils d'Israël, ou ce que l'*Iliade* et l'*Odyssée* furent pour le peuple grec, c'est-à-dire les archives de toute la science historique, politique, morale et religieuse de la nation, le dépôt de ses traditions sacrées et vénérables, enfin le vif reflet, la *cristallisation* — oserions-nous dire — *de l'esprit de la race.*

V. — La Musique profane.

Quels furent les compositeurs de toutes ces œuvres lyriques, *Zarzuelas*, *Comedias harmonicas*, *Bailes*, *Entremeses*, *Loas*, etc., etc? Car nous avons longuement parlé du théâtre et des dramaturges — le qualificatif de librettiste serait trop peu pour ces génies de la scène, — et nous n'avons cité que, de-ci, de-là, quelques noms de musiciens. Le fait est qu'il est fort difficile de satisfaire notre curiosité légitimement éveillée. Par malheur, si l'histoire de la littérature espagnole a été quelque peu étudiée, il n'en a pas été de même pour l'histoire de la musique. Celle-ci reste encore inconnue, et on peut à peine se hasarder à dire quelque chose, car la plupart des archives et des bibliothèques où s'entassent des manuscrits et des documents sans nombre, ayant trait à notre sujet restent encore inexplorées et doivent nous cacher des véritables trésors de renseignements. Il faut aussi tenir compte que beaucoup de ces œuvres furent représentées dans les spectacles et les fêtes de la cour, et l'on doit se souvenir qu'en 1734, un violent incendie détruisit l'*Alcazar* de Madrid. Dans cette catastrophe furent brûlés de nombreux chefs-d'œuvre de Velazquez, et le feu consuma la plus grande partie des archives, entre autres les réserves de la Chapelle royale.

Il ne faut point se faire illusion, la documentation en ce qui concerne la musique profane du XVII[e] siècle reste encore trop incomplète pour formuler un jugement définitif, cependant nous possédons des preuves suffisantes pour témoigner la grande valeur de plusieurs des musiciens de cette époque, tout en nous démontrant que l'esprit national persistait toujours dans leurs créations. En effet Mateo Romero, Carlos Patiño, Juan Hidalgo, Miguel Ferrer, José Peyró, ces maîtres que nous avons déjà nommés en citant parfois des exemples de leur savoir-faire, ne sont que les illustres continuateurs de la tradition. D'autre part, les maîtres de chapelle des diverses cathédrales, étaient très convenablement préparés pour aborder le style profane. On se souviendra, — nous y avons insisté plus d'une fois, — que l'un des devoirs imposés à leur charge, était celui de composer annuellement des *Villancicos* pour Noël. Ces sortes de chansons, inspirées directement de l'art populaire, ayant souvent pour sujet une petite scène de mœurs, et généralement écrites dans un style libre, doivent se classer plutôt parmi les productions du genre dramatique et pittoresque qu'entre les œuvres appartenant au genre religieux proprement dit. En plus, à cette époque, presque tous les musiciens de valeur, pour pouvoir gagner leur vie, étaient forcés d'embrasser l'état religieux, afin d'être en mesure d'obtenir une maîtrise et la prébende qui, presque toujours, y était annexée.

Nous ne devons point nous surprendre si, plus d'une fois, ces vénérables maîtres de chapelle, ces organistes de valeur, attachés aux nombreuses cathédrales, basiliques et monastères de la Péninsule, abandonnèrent le style sévère et noble, convenable à la musique d'église, pour donner libre cours à leurs sentiments dans le genre aimable et tempéré que comportait la musique profane. Les contemporains n'y voyaient pas un motif de scandale, et ce n'est pas à nous d'être plus rigoristes. On peut donc supposer que presque tous les maîtres que nous avons antérieurement énumérés écrivirent des œuvres de musique profane, peut-être même des compositions destinées à la scène, dès qu'ils en eurent l'occasion, et celle-ci, si nous tenons compte de l'extraordinaire diffusion du théâtre, ne devait point tarder à se présenter.

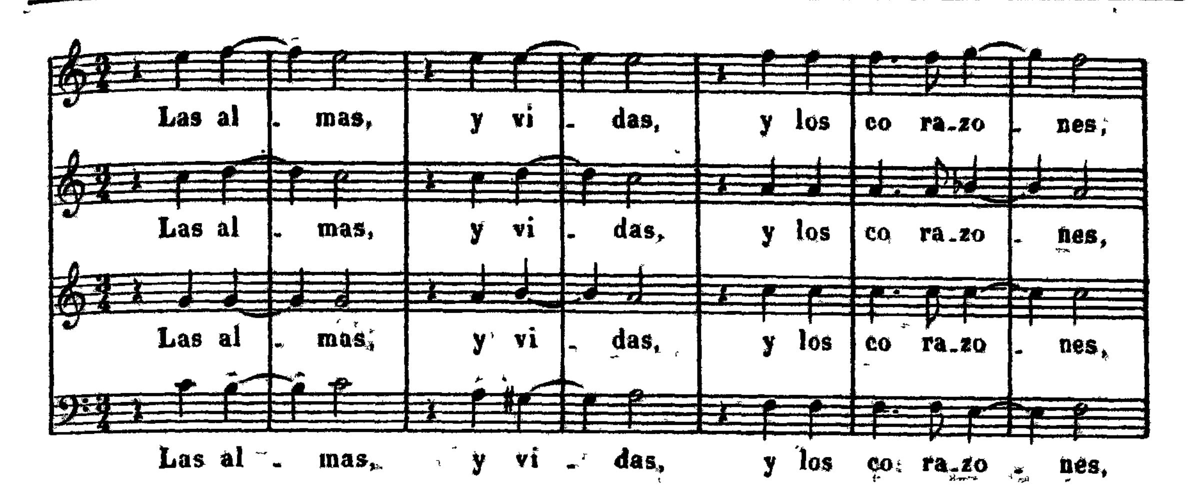
Nous allons néanmoins citer sommairement les principaux musiciens qui se sont distingués en cultivant la musique profane et dramatique et, en premier lieu, rappeler les noms de Mateo Romero (le *Maître Capitaine*) et de Carlos Patiño, qui doivent être comptés parmi les plus légitimes représentants de l'art national pendant le premier tiers du XVII[e] siècle. Tous deux se distinguèrent spécialement dans la composition de ces *cuatros de empezar* qui

1. « Burlesque-sérieux. Moqueries véritables ou répréhension morale et joyeuse des désordres publics en douze intermèdes représentés, et vingt-quatre chantés. On y a inséré 6 *Loas* et 6 *Jácaras* que les Comédiens ont jouées et chantées sur les théâtres de cette capitale; composées par.... originaire de Tolède, et recueillies par D. Manuel Antonio de Vargas. » Ce volume est très rare.

2. *Verdores del Parnaso en diferentes bailes y mojigangas* (Pamplona, 1697). Non moins rare que le précédent.

servaient de prologue ou introduction aux représentations dramatiques. Nous avons dit quelques mots sur le style personnel de ROMERO, et nous croyons devoir en dire quelques-uns sur l'art si caractéristique de son successeur à la Chapelle royale. (Exemple XIII). PATIÑO est, en effet, un esprit original qui laisse de côté les traditions de l'art madrigalesque italien, pour exprimer en toute liberté son sentiment individuel. Sa fécondité tient du prodige, et malgré son extraordinaire habileté et sa profonde science, son inspiration reste toujours spontanée et pleine de fraîcheur. Il écrit dans un style très pur, mais avec la plus grande liberté de forme, et en plus de suivre fidèlement le sens poétique du texte qu'il traite, il vise à l'expression dramatique des sentiments. Sa musique si remplie de vie, si colorée, devait faire merveille, accompagnant l'exécution d'une de ces ravissantes comédies de *capa y espada* de CALDÉRON, de TIRSO DE MOLINA ou de LOPE DE VEGA, dans lesquelles la fantaisie folle et capricieuse s'unit à la réalité des faits et des caractères de la plus délicieuse façon.







Très souvent les grands dramaturges de ces temps nous ont conservé les noms de leurs collaborateurs musicaux. Par exemple, LOPE DE VEGA, dans sa célèbre *Dorotea* (Madrid, 1633), admirable roman dramatique, qui peut-être jugé comme un véritable document autobiographique, nous fait savoir que la musique de certains de ses vers lyriques, était l'œuvre de « l'excellent musicien JUAN DE PALOMARES, émule insigne du fameux JUAN BLAS DE CASTRO, qui tous deux ont divisé la lyre, sous l'arbitrage d'Apollon[1] ». Par malheur, nous ne possédons que fort peu de renseignements précis sur la vie et les œuvres de ces deux artistes auxquels le grand poète décerne un si flatteur éloge, et qui furent très appréciés de leurs contemporains.

Quelques-unes de leurs compositions nous ont été conservées dans un recueil (manuscrit de la fin du XVIIe siècle) appartenant à la bibliothèque du DUC DE MEDINACELI[2], à Madrid. Elles ne sont pas suffisantes, malgré leur charme indiscutable, pour nous faire apprécier le talent des deux maîtres. Du premier nous ne savons rien de positif. Peut-être fut-il le fils ou le frère d'un certain PEDRO DE PALOMARES, guitariste distingué, qui fleurissait à la capitale d'Espagne vers les premières années du XVIIe siècle. Quant au second, il figure en 1633, dans les registres de la Chapelle royale de Madrid, en qualité de chapelain chanteur. On prétend qu'il fut fort habile joueur de harpe, et en même temps peintre d'un certain mérite. LOPE DE VEGA semble l'avoir affectionné profondément, car non seulement il parle de lui à diverses reprises — dans la comédie *El acero de Madrid* (Première journée, scène XIIIe) il compare sa charmante musique au frais et cristallin murmure d'un ruisseau — mais aussi pour avoir composé à l'occasion de sa mort un *Eloge* très ému[3]. C'est dans ce beau morceau de haute poésie, débordant de véritable sentiment, que nous apprenons le plus de détails sur la vie de JUAN BLAS DE CASTRO. Originaire d'Aragon, dans sa jeunesse il fut l'ami intime du grand poète dont il mettait les vers en musique, et le compagnon de sa vie aventureuse et désordonnée. Plus tard, par

1. « *Los versos, Celia, yo, y el tono aquel excelente músico* JUAN DE PALOMARES, *competidor insigne del famoso* JUAN BLAS DE CASTRO, *que dividieron entre los dos la lira, árbitro Apolo.* » *La Dorotea.* Acto V, scena IX.

2. *Libro de tonos castellanos.* Il contient comme dernier numéro, une chanson : *Hermosa Galatea ¿quien creyera?* de PALOMARES et, page 83, une autre chanson : *Del cristal de Manzanares....* de JUAN BLAS DE CASTRO. Ce recueil comprend aussi des œuvres profanes de FRANCISCO MUÑOZ, FRANCISCO GUTIERREZ, PUJOL, COMPANI et GABRIEL DIAZ. — La Bibl. Roy. de Munich possède de même en manuscrit (no 200) un *romance* à trois voix : *Sobre moradas violetas....* de JUAN DE PALOMARES. Vue l'extrême rareté de ces documents, nous croyons devoir faire une indication sommaire de toutes les sources existantes, et pouvant être de quelque utilité pour le chercheur.

3. *Elogio en la muerte de* JUAN BLAS DE CASTRO, inséré dans le recueil *La Vega del Parnaso*, publié après la mort du grand poète, à Madrid en 1637, par son gendre LUIS DE USÁTEGUI.

un de ces subits revirements si fréquents dans les hommes de cette époque, de même que LOPE et CALDÉRON, il renonça au monde et embrassa l'état ecclésiastique. Il y avait plus de vingt ans qu'il était prêtre et menait une vie exemplaire lorsqu'il mourut. L'auteur de l'*Étoile de Séville*, finit son oraison funèbre en disant que « ce fut en baisant la main inanimée de son ami défunt qu'il a appris l'art de chanter en pleurant [1] ».

Pour inspirer une si profonde douleur à un tel génie, le talent de JUAN BLAS DE CASTRO ne devait point être ordinaire. Du reste LOPE ne fut pas le seul à lui témoigner son admiration, car TIRSO DE MOLINA le nomme aussi avec éloge. Dans son intéressant ouvrage *Los cigarrales de Toledo* (Madrid, 1621), le célèbre FRAY GABRIEL TELLEZ, parle d'une représentation ayant eu lieu vers cette même époque, de sa comédie *El vergonzoso en palacio* (Le timide à la cour) et il n'oublie pas nous faire savoir que la partie musicale avait eu pour auteurs des *tonos* : « JUAN BLAS *unique en cette matière*; ÁLVARO, sinon le premier, non plus le second; et le licencié PEDRO GONZALEZ, leur égal en tout, et qui ayant *subtilisé* (approfondi) pendant quelques années la mélodie humaine, pour l'améliorer, a pris l'habit rédempteur de N. D. de la Merci, et y est devenu (dans l'ordre) Phénix unique, si dans le monde il fut cygne chanteur [2] ».

TIRSO DE MOLINA, qui écrivait lui-même de si jolis vers pour être chantés, devait avoir une fine et subtile connaissance de l'art, et son éloge nous semble un précieux témoignage de gloire. Nous avons dit à peu près tout ce que nous savions sur JUAN BLAS DE CASTRO, et nous sommes forcé de reconnaître que ce n'est pas beaucoup; par malheur nous sommes encore moins bien renseignés sur ses deux collaborateurs en cette occasion. Peut-être seronsnous assez hardi pour prétendre identifier le musicien ÁLVARO dont nous parle l'illustre dramaturge, avec un certain ÁLVARO DE LOS RIOS, artiste d'indiscutable valeur, dont la Bibliothèque Royale de Munich possède, en manuscrit, huit *romances* sur des textes espagnols, composés à deux et trois voix [3].

Un autre des grands poètes espagnols de la même période, DON LUIS DE GÓNGORA, qui a transmis son nom à toute une école littéraire (le *gongorisme*), fait mention à diverses reprises, en lui décernant beaucoup d'éloges, de JUAN DEL RISCO, maître de chapelle de la cathédrale de Cordoue vers les dernières années du XVI[e] siècle et les premières du suivant, qui semble s'être tout autant distingué dans la musique profane que dans la musique religieuse. Hors de ces témoignages d'estime, rien d'autre ne nous est parvenu de cet artiste, très apprécié de son temps. Il en est de même pour JUAN DE LA BOADA musicien dont on ignore absolument le lieu et la date de naissance, ainsi que les autres détails concernant sa carrière, mais qui, d'après l'un des historiens de la musique en Espagne [4] semble avoir exercé une certaine influence sur le développement de la *Zarzuela*. Nous n'attachons pas une grande importance à ce musicien qui ne peut nullement être considéré, comme le prétend Mr. POUGIN, ni comme le père de la musique dramatique en Espagne, ni comme le premier qui aurait composé dans ce genre artistique. Le théâtre lyrique espagnol est de beaucoup antérieur au XVII[e] siècle et la *Zarzuela* indigène trouve son origine incontestable dans les *Eglogas* de JUAN DEL ENCINA, qui datent du règne des ROIS CATHOLIQUES, c'est-à-dire de la fin du XV[e] siècle. JUAN DE LA BOADA a pu donc seulement cultiver ce genre avec succès, à l'instar de tant d'autres compositeurs de son époque.

Nous avons fait mention de ces deux artistes pour acquis de conscience, car nous tenons à être le plus complet possible et à signaler toutes les pistes connues pouvant guider le curieux chercheur. C'est pourquoi il nous faut rappeler le nom d'un admirable littérateur qui fut aussi, au dire de ses contemporains, un musicien de la plus grande valeur. Nous avons antérieurement parlé de lui à propos de la guitare, instrument qu'il aurait perfectionné par l'adjonction de la cinquième corde, car c'est de VICENTE ESPINEL [5] qu'il s'agit. Il est fort regrettable que pas une seule des compositions de cet illustre maître, dont la valeur littéraire ne peut être contestée, — son admirable roman *Vida y aventuras del Escudero Marcos de Obregon* (Madrid, 1618) qui passe pour un des modèles du genre picaresque et comme le prototype de *Gil Blas*, est là pour nous le prouver — ne soit parvenue jusqu'à nous. Les écrivains de son temps lui attribuent tout de même un important recueil d'œuvres profanes intitulé : *Sonadas y cantar de Sala*, titre qu'on pourrait traduire approximativement par celui de *Sons* (*Sonates*) *et chansons de Cour* [6]. LOPE DE VEGA, dans la dédicace qu'il lui fit de sa comédie *El caballero d'Illescas* (Madrid, 1620) dit qu'il fut l'auteur des *primeros tonos de consideración* (premiers *tons* de valeur) qui ont

1. Dans cette même poésie LOPE DE VEGA déclare que le Roi en personne avait donné l'ordre de recueillir les manuscrits de musique laissés par JUAN BLAS, qu'il voulait faire conserver soigneusement. Si cela fut exécuté, la plupart des œuvres du grand artiste, à moins d'avoir péri dans l'incendie de l'*Alcazar* de Madrid, doivent se trouver dans les archives de quelqu'une des résidences de la couronne. Outre la *chanson* mentionnée dans une note antérieure conservée a la Bibl. du DUC DE MEDINACELI, la Bibl. Roy. de Munich possède de nombreuses productions de ce maître : 1° dans le mns. n° 200, une chanson a 4 voix : *A coronarse de flores*.... et 2° tout un recueil comprenant 17 œuvres diverses. *Romances*, *Sonetos* et *Tonos* du plus grand intérêt pour étudier la personnalité vigoureuse de cet artiste remarquable.

2. Voir le début du *Cigarral Primero* ; « *de los tonos á* JUAN BLAS, *único en esta materia ; á* ÁLVARO, *si no primero tampoco segundo, y al Licenciado* PEDRO GONZALEZ, *su igual en todo, que habiendo algunos años sutilizado la melodia humana, despues, por mejoralla tomó el hábito redentor de N. S. de la Merced, y en el es Fenix único, si en el mundo fué canoro cisne.* » (*Loc. cit.*).

3. Mns. n° 200. Le fait que les *romances* d'ÁLVARO DE LOS RIOS se trouvent dans le même recueil, qui contient des œuvres de JUAN BLAS et de PALOMARES, semble donner quelque valeur a notre supposition.

4. B. SALDONI : *Efemérides de músicos españoles*, Madrid, 1860.

5. Cette puissante intelligence vit le jour à Ronda, le 28 décembre 1551. Elle fut élevée à l'Université de Salamanque. Erudit et lettré, poète de valeur et prosiste distingué, ESPINEL se fit aussi remarquer comme musicien et compositeur. Outre la cinquième corde de la guitare, qui depuis lors fut communément nommée *guitare espagnole*, on lui doit les *espinelas*, espèce de dixains, de vers de huit syllabes, qui portent son nom. LOPE DE VEGA l'appelle son maître. ESPINEL était déjà en 1588, prébendier de l'église de Ronda ; en 1603 il était devenu maître de chapelle de la chapelle fondée à Madrid par l'evêque de Plasencia, poste qu'il conserva jusqu'à la fin de sa vie. Il mourut dans un âge très avancé, et dans la plus grande misère, à Madrid, le 4 février 1624. Peut-être le morceau de musique gravé sur le marbre, qu'exécute un groupe de joueurs de *chirimias*, dans le soubassement du tombeau de l'évêque DON GUTIERRE DE CARVAJAL, chef-d'œuvre de la sculpture espagnole qui se trouve a la *Capilla del Obispo*, a Madrid, pourrait-il lui être attribué.

6. Voir : SUAREZ DE FIGUEROA. *Plaza universal de todas ciencias y artes* (Madrid, 1615), p. 193, l'auteur y parle des musiciens espagnols et parmi les guitaristes il nomme « VICENTE ESPINEL (*autor de las sonadas y cantar de sala*), VENAVENTE, PALOMARES, JUAN BLAS, *sin otros en varios géneros de instrumentos* ».

enrichi la musique espagnole. ESPINEL donna l'approbation à l'ouvrage *Tres cuerpos de Música* (trois corps de musique) composé par ESQUIVEL DE BARAHONA et cité par divers bibliographes, mais qui n'est pas connu complet dans l'actualité. Peut-être trouvera-t-on un jour les deux parties qui manquent dans quelque bibliothèque encore inexplorée.

Pour remédier en partie à ces pertes lamentables, la Bibliothèque *Nacional* de Madrid possède toute une série de documents musicaux manuscrits, de la plus grande utilité pour connaître la musique profane espagnole de cette époque. En premier lieu, un volume portant le titre *Música antigua*, provenant de la collection du célèbre musicographe BARBIERI, auquel nous avons fait déjà allusion en reproduisant divers des morceaux qu'il contient. Ayant appartenu primitivement à deux propriétaires, dont le second s'est amusé à remplir avec des exercices les blancs laissés par son prédécesseur, ce manuscrit est très riche, car il ne renferme pas moins de 119 compositions des principaux maîtres du XVIIe siècle, tant de la première moitié que de la seconde et même des premières années du siècle suivant. Ce sont des *tonos*, des fragments de comédies chantées et de *zarzuelas*, des airs de ballet, tout mêlé dans un désordre extrême, mais choisi avec discernement et assez correctement transcrit en partition[1]. Outre ce précieux recueil nous signalerons encore un *Libro de tonos humanos*, manuscrit daté du 4 septembre 1655[2] qui comprend 222 *tonos* composés par des maîtres espagnols, et plusieurs liasses d'œuvres scéniques de CRISTOBAL GALÁN (sig. Aa 221), artiste fort distingué dont la Bibliothèque Royale de Munich possède diverses œuvres religieuses[3]; de JERÓNIMO DE LA TORRE (*Tonadillas* et *Letrillas*, Aa 211) qui fut organiste, puis maître de chapelle de la Cathédrale *del Pilar* de Saragosse, et enfin moine dominicain dans le couvent de cette ville; et de JUAN HIDALGO (Aa 211) l'exquis collaborateur de CALDÉRON qui nous a déjà occupé[4].

L'examen de ces divers manuscrits[5] suffit pour nous faire apprécier l'évolution de la musique profane à partir des formes sévères de la polyphonie madrigalesque, jusqu'à la mélodie simple et pleine de caractère, d'inspiration foncièrement indigène. Rien de plus curieux que de suivre le développement de ce mouvement artistique qui reste la gloire de la musique du XVIIe siècle, et auquel nous devons en réalité la naissance des nationalités musicales. Car c'est de la *monodie*, mise de nouveau en honneur par la *Camerata florentina*, que provient la musique moderne, unipersonnelle, intime et dramatique.

Nous avons vu qu'en Espagne le *Madrigal* de cour ne jouit pas d'une grande vogue; du premier moment il adopta les formes nationales du *Villancico* et des *Cuatro*, qui furent le dernier refuge de la polyphonie, avant que celle-ci abandonne résolument les voix pour passer d'abord à l'accompagnement et plus tard à l'orchestre. Mais déjà dans ces formes inspirées du goût populaire, le style classique commence à se plier pour obéir aux exigences de la poésie, car le public tenait à comprendre clairement le sens des paroles, et les redites et les répétitions ne pouvaient que l'ennuyer. Tout d'abord nous voyons briller un *motif mélodique* qui domine l'ensemble, première apparition de la mélodie libre, due à la structure des vers, souvent imités des chansons du peuple. La répétition de diverses strophes symétriques, traitant un même sujet, semblait exiger la répétition de la même mélodie, et alors, tout naturellement, le refrain — *estribillo* en espagnol — était réservé pour l'ensemble des voix. C'est ainsi qu'on en vint à créer la *chanson artistique*, composée au commencement d'une seule période mélodique divisée en deux ou trois fragments et répondant à chacune des strophes du poème, suivie parfois du populaire *estribillo* ou refrain, chanté d'abord par le soliste, puis repris par le chœur. Forme typique très simple, annonçant déjà le *lied* de nos jours, qui quoique peu variée et d'une construction rigide et compassée, possède néanmoins des contours clairs et définis et se fait apprécier par l'exacte observation de la prosodie, de l'accent oratoire et de la juste déclamation, tout en tenant compte des exigences de la musique, et sans tomber cependant dans l'exagération du sentiment, ni dans l'abus de la *virtuosité*.

Car, au contraire de ce qui arrive dans la musique profane italienne du XVIIe siècle, la musique profane espagnole contemporaine se distingue par le peu d'importance qu'elle accorde au *virtuosisme*. Il arrive parfois que les maîtres *vihuelistas* du siècle antérieur, recommandent au chanteur pour l'exécution de certains *romances* et *villancicos* de *hacer garganta*, c'est-à-dire de *jouer de la gorge*. Mais il n'en est pas de même dans toutes les œuvres profanes de l'époque qui nous occupe et que nous avons eu l'occasion d'étudier. C'est à peine si dans quelques cas exceptionnels nous avons vu faire usage

1. Nous croyons devoir donner la liste des auteurs dont on y trouve des œuvres : ALDEA, 4; MIGUEL AMBIELA, 3 (une datée 1702); JOSEPH ASTURIANO, 1; DOCTEUR JOSEPH BASSA, 7 (une de 1701); FRANCISCO BERXÈS, 1; MARQUIS DE CÁBREGA, 3; CASSEDA (DON DIEGO?) 3; CLEMENTE (DOÑA ANA?) 1; SEBASTIÁN DURON, 18; MANUEL FERREIRA, 1; MIGUEL FERRER, 3; GARAY (LUIS DE), 1; HEBETER, 1 (de 1703); JUAN HIDALGO, 8; JOSEPH JUSTO, 1; DON JERONIMO DE LA TORRE (LATORRE), 12; LAS TORRES, 1; ANTONIO LITERES, ; 7; DON BRUNO LLEDÓ (chartreux), 1; MARIN (JOSÉ), 4; MIGUEL MARTI VALENCIANO, 1; FRANCISCO MARTINEZ, 1 (de 1702); JOACHIN MARTINEZ, 2; FRANCISCO MONJO, 2; JUAN DE NAVAS, 9; NUÑEZ, 1; PAREDES, 1; PORTERÍA (maître de chapelle à Calatayud), 1; RIOS (ÁLVARO DE LOS?), 1; SANZ, 1; SERQUEIRA, 2 (une de 1704); DON JOSEPH DE TORRES (MARTINEZ BRAVO), 3; VALLS (FRANCISCO), 1, MATHIAS VEANA (VIANA), 2; MANUEL DE VILLAFLOR, 5 et ZACARIAS, 1 (de 1705). Plus quelques-unes anonymes.

2. Voici la suscription : « *En Madrid á 3 de septiembre de 1655 años.* DIEGO P. BARRO *capõn. Ay en esta tabla* (index) *ducientos y quatro tonos. Ay otra tabla á lo ultimo deste libro.* » Ce second index final comprend quelques autres compositions (jusqu'au chiffre de 222) et porte la date « *Acabose á 3 de Febrero año de 1656* ». Ce volume provient, à ce qu'il paraît, du Couvent des Carmélites de Salamanque. Les auteurs qui y figurent sont le MAESTRO CAPITAN (MATEO ROMERO), CARLOS PATIÑO, FRANCISCO NAVARRO, deux illustres inconnus : FRAY BERNARDO MURILLO et NICOLAS BORLY; plus quelques portugais comme FRAY MANUEL CORREA (maître de chapelle de la *Seo* de Saragosse) le mieux représenté dans la collection, ANTONIO VIEIRA, MANUEL MACHADO et FRAY FELIPE DE LA CRUZ. Tous appartiennent à la première moitié du XVIIe siècle. Beaucoup des poésies de ce recueil écrit pour un couvent de religieuses, sont pourtant de la plus grande inconvenance.

3. A savoir 6 *Villancicos* a 5, 8 et 9 voix avec des instruments, datés de 1688; un *Responsorio* : *No temas*, à 8 voix (de 1691) et un autre à 11, *Oygan todos*, tous les deux aussi avec des instruments (en parties séparées).

4. Pour être le plus complet possible, nous croyons devoir signaler un fort important recueil de chansons espagnoles existant à la Bibliothèque de Saint-Marc de Venise et provenant de la famille des DOGES CONTARINI. Il est côté *Cod.* CCCCLXX (GIR. CONTARINI) et contient 25 compositions à une voix avec basse continue (*Solos*, *coplas* et *tonadas*) et une à deux voix. Il nous a semblé qu'il s'agit de musique dramatique de la première moitié du XVIIe siècle.

5. PEDRELL a mis à contribution ces diverses sources pour la publication des volumes III, IV et V de son *Teatro lirico Español* (La Coruña, 1897 et 1898). On y trouvera la plupart des œuvres auxquelles nous allons faire allusion dans la suite.

d'ornements, et le seul que nous ayons remarqué, c'est le moderne *mordente*, transcrit dans la forme usuelle, et qu'on nommait alors *aleado*.

Nous avons dit auparavant, mais nous croyons nécessaire de le répéter à cette place que toutes les productions profanes de cette époque pouvaient être classées en quatre groupes différents, ayant chacun son caractère spécial. Ce sont d'abord les œuvres conçues d'après les traditions de la polyphonie madrigalesque, et nous en avons reproduit divers exemples, comme le *cuatro* du *Jardin de Falerina* de JOSEPH PEYRÓ, et les *cuatros de empezar* de MATEO ROMERO et de CARLOS PATIÑO. Si l'on étudie ces compositions, ainsi que d'autres de JUAN HIDALGO et du Docteur JOSEPH BASSA, artiste jusqu'à présent inconnu, on est forcé de reconnaître dans leur technique un avancement considérable pour l'époque. Nous n'insisterons pas sur leur tendance vers l'expression exacte du sentiment, car ce trait est caractéristique de tous les maîtres de l'école musicale espagnole.

Le second groupe comprend les œuvres dans lesquelles une partie, formée par les passages saillants de la polyphonie, prédomine sur l'ensemble. C'est encore une forme primitive et archaïque, que nous voyons adoptée dans le fragment de la *Zarzuela* : *Fieras de celos y amor*, et dans les si intéressantes *strophes* à deux voix de la comédie *El Austria en Jerusalen*, œuvre de MIGUEL FERRER ; quelques fragments de la musique de la *Comedia de San Alejo*, un *Duettino* du ballet *Tirso y Angélica* — tout à fait charmant — de JERÓNIMO DE LA TORRE, dont nous avons parlé antérieurement et divers autres morceaux des manuscrits ci-dessus désignés, rentrent dans cette même catégorie.

Dans la troisième série nous classerons les œuvres écrites dans les formes de transition de la polyphonie à la monodie. Ici la mélodie pure apparaît déjà, mais pas encore complètement indépendante de l'ensemble. C'est le cas du beau morceau de la comédie de CALDÉRON : *Darlo todo y no dar nada*, par nous reproduit plus haut[1] ; d'une fort jolie *tonada* du *Ballet de l'Herbolario*, composée par JERÓNIMO DE LA TORRE ; de la plupart des *Solos humanos* de DURÓN, œuvres de la jeunesse d'un artiste remarquable dont nous reparlerons dans la suite ; et de quelques *tonadas* de JUAN DE NAVAS, HIDALGO, SERQUEIRA (celle qui commence *Todo es amor*, dans laquelle on peut observer comment l'inspiration libre se révolte contre la sévérité du style contrapontique) ; MIGUEL MARTI (une qui en plus de la basse continue, comporte un accompagnement de violoncelle *obligato*) ; JOSÉ JUSTO (une autre dont le refrain (*estribillo*) sur les mots *Ay de aquel desdichado*, est inférieur aux *coplas* (couplets) remarquables par les imitations du chant, si bien faite par la basse, et en si grand rapport avec le caractère général du morceau) ; et JOSÉ ASTURIANO (*Corazon que os quejais...* écrite avec facilité et correction, mais sans une grande originalité). Il est malheureux que nous ne possédions aucune notice biographique des quatre artistes de valeur que nous venons de nommer en dernier lieu.

Enfin, dans la quatrième série, sans contredit possible la plus intéressante, viendront se grouper les compositions où s'impose la monodie pure. Ce sont aussi les plus caractéristiques. En elles prédomine la mélodie libre, presque toujours inspirée de l'art populaire gouvernant en souveraine absolue l'accompagnement. L'esprit national jusqu'alors assujetti par les règles scolastiques, peut se mouvoir sans contrainte et en toute liberté, et les compositeurs s'en donnent à cœur-joie. Ici presque tout, sans distinction serait à citer : d'abord la série si charmante des *Airs de ballet* pour les spectacles du *Buen Retiro*, *Menuets* à trois et quatre temps, anonymes ou bien du DOCTEUR BASSA ou de DURÓN, la *Jácara* (chanson populaire) et le *Bailete*, tout à fait caractéristiques du PÈRE CORREA, portugais qui s'était fort bien assimilé l'esprit indigène ; les picaresques *tonadas* de MANUEL DE VILLAFLOR, remplies de verve et d'humour, une desquelles (celle qui commence : *¿ Quieres que te diga Filis?*) nous semble provenir directement du *Vito*, danse populaire de beaucoup de caractère[2] ; le *Zarambeque*, autre imitation de danse populaire chantée, faisant partie de la *Loa* qui précédait la comédie des *Amazonas* ; plusieurs *tonadas* de l'âge mûr de DURÓN ; tous les *Solos humanos* de JUAN DE NAVAS (celui qui commence par les paroles : *Buscaba el amor*, est une pure merveille de grâce tendre et expressive, véritable prototype de la *chanson de cour* de l'époque raffinée et élégante de PHILIPPE IV) et enfin toutes les admirables *pasacalles* de JUSEPE MARIN, l'esprit musical le plus foncièrement indigène de son temps.

Nous allons dire quelques mots de ces deux derniers maîtres, mais avant nous voulons reproduire quelques exemples de ces manifestations si typiques de l'art national. Devant de si nombreuses richesses, nous sommes vraiment embarrassés pour le choix. Cependant nous nous fixerons sur deux productions de deux maîtres uniquement connus par leurs œuvres. D'abord un ravissant *Tono á solo* de FRANCISCO MONJO, formé par des *estrofas* et des *coplas* ayant un même *estribillo* (Exemple XIV). Nous ne transcrivons pas les strophes, qui débutent par une phrase noble, dans le genre thématique du *Menuet*, bien vite abandonnée pour obéir aux exigences du texte. Rien de plus expressif que les plaintes qui suivent : « *Ah misérable de moi! ¡Ah malheureux!* » formant le refrain. Dans le *Couplet*, d'un sentiment si profond et si intense, il nous faut remarquer les deux curieux intervalles de seconde augmentée qui se trouvent dans les gammes descendantes de la base, — provenant sans doute des modalités de la musique arabe, dont il reste tant de traces dans les chansons andalouses — ainsi que le saut ascendant de septième diminuée qui passe de la note finale de la première gamme à la note initiale de la seconde. Tout cela est du plus beau caractère et de la plus grande couleur, c'est bel et bien de la musique foncièrement nationale.

La *Tonada á solo* de FRANCISCO BERXÉS (Exemple XV) de même un illustre inconnu, mérite aussi de fixer notre attention. Elle participe du double caractère *dramatique* et *burlesque*, car elle peint la ridicule colère d'un vieillard amoureux, impuissant à se faire aimer d'une jeune fille qui se moque de lui. En outre que par ses audaces harmoniques complètement inattendues dans une composition du XVII[e] siècle, cette chanson, véritable esquisse humoristique d'un caractère, se distingue par la force de vie et de mouvement ainsi que par la grâce et le naturel du style. Elle est d'un réalisme achevé, et nous connaissons peu de pages de comédie musicale d'une si fine

1. Voir Exemple IX, p. 2061.

2. Nous ne savons rien de la vie de cet artiste, dont cinq charmantes compositions nous sont parvenues, et sont suffisantes pour nous faire connaître le talent. La *tonada* désignée dans le texte, a été publiée par F. PEDRELL dans le t. IV[e] de son *Teatro lirico español*. (La Coruña, 1897.)

observation et d'une exécution aussi soignée. BERXÉS dut être sûrement un grand maître de la scène lyrique.

Et venons enfin à traiter de JUAN DE NAVAS et de JUSEPE MARIN, d'après notre opinion les deux maîtres les plus importants dans le genre profane de la seconde moitié du XVIIe siècle. Au point de vue de la couleur nationale, les compositions de ces illustres artistes sont vraiment extraordinaires, car il est impossible d'interpréter avec plus d'art et de finesse, l'esprit et les sentiments du peuple. Elles constituent, pour ainsi dire, un véritable pendant aux tableaux de





Velazquez et à ces merveilleux romans picaresques qui furent les générateurs de l'esprit de Lesage et de Beaumarchais.

Nous ne savons presque rien de la vie de Juan de Navas. Peut-être pourrait-il être identifié avec un harpiste, reçu comme musicien à la Chapelle royale le 17 mai 1669 et dont le nom exact est Juan Gomez de Navas. Cela nous semble fort probable, et dans ce cas il vivait encore en 1700, car le 6 août de cette année il donnait son approbation au *Compendio numeroso de cifras armónicas...*, etc., pour la harpe, publié en 1702, à Madrid, par Diego Fernandez de Huete, harpiste de la cathédrale de Tolède. Mais nous possédons en revanche plusieurs de ses œuvres dans tous les styles. A la Bibliothèque de Munich on trouve deux *Responsorios* (jeux de repons) à huit voix avec basse continue (mns. n°s 165 et 166), et la Bibliothèque *Nacional* de Madrid, dans les divers manuscrits que nous avons signalés, conserve plusieurs chansons de caractère profane, *tonadas* et *solos humanos*. Il en existe même une gravée, car en 1699, l'imprimerie royale de musique, que dirigeait l'organiste et théoricien Torres Martinez, publia une composition de Juan de Navas intitulée : *Destinos venzen finezas*, sans doute un fragment de la comédie de ce nom, écrite par Don Lorenzo de las Llamas et représentée à la cour, à l'occasion d'un anniversaire de naissance du roi Charles II. La musique de Navas, se distingue par la grâce, la fraîcheur et l'élégance. Il est difficile d'imaginer quelque chose de meilleur goût. Nous avons dit que son *Solo humano : Buscaba el amor* [1] était une petite merveille, et certes on ne trouvera pas l'éloge exagéré, si on tient compte qu'il n'est en rien inférieur à l'exquise *tonada : Desde el tronco esquivo* (Exemple XVI) que nous reproduisons. Son caractère éminemment national saute aux yeux; un connaisseur n'y si trompera point, bien vite il remarquera que ce n'est en vérité qu'une transformation artistique de l'ancienne *péténera*, charmante chanson populaire qui subsiste encore de nos jours. Le compositeur a su d'une façon admirable s'assimiler l'essence de son modèle et saisir toute sa morbidesse nonchalante, qu'il utilise avec beaucoup d'adresse pour exprimer la mièvre coquetterie de *Daphné*. Il faut reconnaître que c'est un morceau bien avancé pour son époque, car il fait pressentir déjà la forme des chansons du xviiie siècle.

La phrase célèbre *le style c'est l'homme*, s'applique

Desde el tronco es_qui_vo donde o_cul_ta

BASSE CONTINUE

vi_ve quitando á los ra_yos ardien_tes des

1. Voir le vol IVe du *Teatro lírico español* (La Coruña, 1897) publié par Pedrell.



parfaitement à JUSEPE MARIN. Les notices sur la vie et les aventures de cet illustre artiste sont fort abondantes, et elles nous expliquent clairement pourquoi un esprit picaresque si prononcé se dégage de ses œuvres. Il s'appelait JOSÉ MARIN Y GRACIÁN, et naquit, probablement à Madrid, en 1619. Sa jeunesse reste ignorée, ainsi que les noms de ses maîtres. Le 11 décembre 1644, il était engagé comme ténor à la chapelle royale du couvent de l'Incarnation, de la capitale. Quelques années après commença la seconde partie de son extraordinaire odyssée, que nous pouvons suivre assez fidèlement en parcourant les *Avisos de* BARRIONUEVO [1], espèce de journal tenu au jour le jour par un écrivain de la cour, ayant ses quarts d'heures de dramaturge, et qui se plut à consigner dans ses cahiers tous les faits saillants survenus dans la capitale d'Espagne pendant les années comprises entre 1654 et 1658. Dans ce curieux recueil, à la date du 28 juin 1656, nous lisons : « On a réduit à prison les auteurs du vol commis au préjudice de D. PEDRO DE APONTE. C'étaient trois capitaines de chevaux (voleurs de grand chemin), dont deux prêtres. Un de ces derniers se nomme JUSEPE MARIN, musicien de l'Incarnation, le meilleur qui soit à Madrid, et le même qui après avoir tué DON TOMÁS DE LABAÑA, s'enfuit à Rome, où il se fit ordonner prêtre... [2] » Quelques semaines plus tard, le 20 septembre suivant, le même diligent chroniqueur consigne : « On a donné la question à MARIN, le musicien de l'Incarnation... et bien qu'il aie souffert quatre tours et deux coups sur les cuisses, il a tenu bon... [3] » Le 27 du même mois, nous apprenons que MARIN fut mis en interdiction ecclésiastique et exilé pour dix ans. Néanmoins on ne le relâcha pas tout de suite, car le 27 décembre, toujours de la même année, BARRIONUEVO raconte que tous les prisonniers, par suite de l'escroquerie faite à D. PEDRO DE APONTE, ont été condamnés aux galères, à l'exception de MARIN, enfermé dans un étroit cachot de la prison de Madrid, avec des entraves de fer de quarante livres et une chaîne de quatre arrobes. « On pense même — ajoute l'historien — que tout au moins il sera aussi envoyé aux galères pour la vie, s'il n'est pas condamné à mort pour le meurtre de D. TOMÁS DE LABAÑA et *divers autres crimes qu'il a commis*. Cependant mis en cage comme un oiseau il *chante* toujours avec cette *douce voix* que la nature lui a donné [4]. » Par bonheur pour l'art, ce vaurien réussit à s'enfuir. Ce dût être pendant le cours de ses pèlerinages, loin des villes et des endroits fréquentés, lors de sa fuite à Rome ou bien après son évasion, que ce fieffé coquin, tout de même un grand artiste, apprit à connaître les secrets de l'âme du peuple qu'il sût traduire dans la suite de si merveilleuse façon; car après avoir enduré la torture, souffert une terrible prison et couru mille aventures, MARIN eût tout le temps de se repentir, de cultiver son art et de se faire une réputation plus glorieuse. Qui l'aurait deviné? le meurtrier, le voleur de grand chemin, finit sa vie d'une façon exemplaire. Le journal officiel (*Gaceta de Madrid*) du 17 mars 1699 insérait la suivante nouvelle : « Aujourd'hui est mort DON JOSÉ MARIN, à l'âge de quatre-vingts ans, il était connu en Espagne et à l'étranger [5] par sa grande habileté comme compositeur de musique et comme exécutant sur divers instruments. » Les registres de sa paroisse nous apprennent que s'il eut une jeunesse accidentée, sa vieillesse fut honorable, car il la passa adonné aux pratiques pieuses propres de son état ecclésiastique, et aux œuvres de charité. Du reste son talent vraiment hors ligne dût contribuer à lui faire pardonner bien des choses.

1. Publiés par M. PAZ Y MELIA, d'après le manuscrit original de la Bibl. *Nacional* de Madrid, dans la *Coleccion de escritores castellanos Relaciones de los sucesos de la Monarquia española desde 1654 á 1658 por D.* JERÓNIMO BARRIONUEVO Y DE PERALTA, 4 vol. Madrid, 1893-97.

2. « *Ya estan presos los que hicieron el hurto de* DON PEDRO APONTE. *Son tres capitanes de caballos, dos clérigos; el uno se llama* JUSEPE MARIN, *músico de la Encarnacion, el mejor que haya en Madrid, el que mató á* DON TOMÁS DE LABAÑA *y se fué á Roma, donde se ordenó...* » (*Loc. cit.* Carta CXLVIII).

3. « *Dieron tormento á* MARIN, *músico de la Encarnacion... Sufrió cuatro vueltas y dos garrotes en los muslos, y tuvo tieso...* » (*Loc. cit.* Carta CLVI et encore la suivante n° CLVII du 27 septembre 1656).

4. « *A* MARIN *le tienen en una torre de la carcel de corte, en el chapitel, en lo mas estrecho, que apenas cabe un hombre, con unos grillos de 40 libras y una cadena de cuatro arrobas, enjaulado como un pájaro, para que con la dulce voz que tiene pueda entretenerse cantando; y se dice que á buen librar le enviarán á galeras perpetuas, si no le dan algún garrote por la muerte de D.* TOMÁS DE LABAÑA, *y otros muchos delitos que tiene hechos.* » (*Loc. cit.*, 27 décembre 1656. Voir encore le 2 juin 1657.)

5. Cela est incontestable du moins pour l'Italie, car le manuscrit de musique espagnole, provenant du *Fonds* CONTARINI, conservé à la Bibl. de Saint-Marc de Venise, contient, sur 25 compositions, huit qui nous semblent indiscutablement de MARIN (Les n[os] 9, 11, 12, 13, 17, 18, 19 et 20).

Parmi toutes les œuvres de cet artiste qui nous sont parvenues[1] il ne s'en trouve qu'une seule — le détail est typique — de caractère religieux; une *Tonada à solo avec basse continue dédiée au Saint Sacrement.* Les autres, qui s'élèvent à peu près à soixante, sont des *Tonos*, des *Tonadas*, des *Solos humanos* et des *Duos*. Elles nous prouvent toute la verve et la flexibilité de ce rare talent. MARIN sait être sentimental ou humoristique d'après le sujet qu'il traite, et toute la série de *Pasacalles* avec accompagnement de guitare, d'un genre ou de l'autre, sont de tout premier ordre. Ce que nous avons dit à propos de la couleur nationale des compositions de JUAN DE NAVAS peut s'appliquer à celles de MARIN, qui nous semble n'avoir pas de rival sous cet aspect. On trouverait difficilement des inspirations d'un sentiment plus intime et plus intense, d'une émotion plus profonde et plus contenue que l'admirable *Tonada*: *Asi moriré*[2] ou que le *Pasacalle* : *Corazon que en prision de respetos* (Exemple XVII). Ce dernier fut



1. La Bibl. *Nacional* de Madrid possède : 1° un volume manuscrit in-4° de 110 feuilles provenant du *Legs* BARBIERI, qui porte la suivante suscription : « *Este libro es de* D. MIGUEL MARTIN *músico de Su Magestad en el qual se incluyen los tonos siguientes escritos por* FRAY MARTIN GARCIA DE OLAGUE *religioso de la Sanctissima Trinidad y horganista insigne de dicho Conbento* (*sic*) *y compuestos por* DON JOSEPH MARIN. (Ce livre appartient à D. MIGUEL MARTIN musicien de S. M. On y a inscrit les suivants *tonos* écrits par frère MARTIN GARCIA DE OLAGUE, religieux de l'ordre de la Ste Trinité et organiste insigne de son couvent, mis en musique par D. JOSEPH MARIN.) Comme a la fin du volume il est déclaré *scriptum est ab* ANTONIO DE EPILA, nous croyons que l'indication du titre doit vouloir dire que les *poésies* des *tonos* furent écrites par l'organiste GARCIA DE OLAGUE, qui en 1695, tenait l'orgue à la cathédrale de Cuenca. Ce recueil comprend 50 *Tonos* et *Pasacalles* accompagnés par la guitare. 2° Une liasse (Mns. Aa. 211) contenant, outre une composition religieuse, une quinzaine d'œuvres profanes isolées.

2. Publiée par PEDRELL dans le vol. IV du *Teatro lírico español* (La Coruña, 1897).

peut-être conçu dans le sombre cachot où l'artiste resta plusieurs mois renfermé; plainte superbe qui fait penser involontairement à ces chansons si tristes dans lesquelles s'exhale toute la sensibilité, la fougue et la passion concentrée de l'âme espagnole.

Avec ces manifestations si pures de l'esprit de la race, nous sommes aussi loin de l'art italien que de l'art français de la même époque; celui-là frivole, léger, éminemment aristocratique, un peu superficiel, tout en dehors, et faisant grand cas du virtuosisme; celui-ci, non moins élégant, mais un peu sévère, affecté, manquant de naturel et contenu par le bon ton. Par contre le nôtre est le cri de la douleur ou de la joie jaillissant de l'âme spontanément, d'une façon naturelle et sans le moindre artifice. Plein de sentiment véritable, il possède un magique pouvoir pour élever notre âme vers des régions inconnues et éloignées de la banalité du jour et du matérialisme de la vie. De même que le rossignol sous l'ombrage, le musicien chante pour lui-même, pour le plaisir de s'écouter, sans chercher les applaudissements de la foule, se contentant seulement avec les échos de la solitude.

Nous espérons avoir jeté un peu de lumière sur cette période si peu connue de la musique espagnole qui est peut-être celle où le sentiment national s'est traduit artistiquement avec le plus de vigueur. N'oublions pas que c'est le siècle de VELAZQUEZ, de MURILLO et d'ALONSO CANO; de PEDRO DE MENA, le sculpteur; de LOPE DE VEGA, TIRSO et CALDÉRON, noms illustres, auxquels il faut ajouter ceux de quelques musiciens, car la Musique voulut aussi prendre sa part dans ce fleurissement, produit par le chœur gracieux des filles de mémoire, en honneur de l'Espagne et du génie latin.

Il nous faut ajouter quelques mots sur les interprètes de cette musique, les chanteurs-comédiens; — en ce temps-là en Espagne c'était une seule et même chose, — car oublier ces modestes collaborateurs, qui contribuèrent de leur mieux à la diffusion de l'art, serait une flagrante injustice.

L'institution de troupes de comédiens, allant de ville en ville, pour représenter les pièces des poètes en renom, était déjà une chose fort vieille en Espagne au début du XVIIe siècle. Nous avons parlé auparavant du *Viaje entretenido* (Voyage amusant) écrit par l'acteur AUGUSTIN DE ROJAS, où l'on trouve tant d'intéressants détails sur la partie musicale des spectacles. Nous ne reviendrons pas sur ce sujet, mais nous tenons à faire observer que par un usage établi et universellement respecté, tout membre actif d'une troupe dramatique avait pour le moins deux emplois. Comédien, cela va sans dire, mais en plus chanteur ou instrumentiste. Et cela était d'autant plus nécessaire, que le public exigeait des intermèdes musicaux très développés, sans vouloir augmenter les cotisations qui nourrissaient le budget de l'entreprise. Pour y remédier, on eut recours à l'accumulation des habiletés et des emplois.

Voici par exemple la liste de la troupe dirigée par MANUEL VALLÉJO, une des plus remarquables parmi celles qui parcouraient la Péninsule en 1633 : le directeur lui-même, chante et joue; MARIA DE RIQUELME, danse et joue; MIGUEL JIMENEZ, de même; BERNARDA TELOY, sa femme, chante, danse et joue; ANDRES DE ABADIA, chante les *contraltos* et s'accompagne sur la harpe; FRANCISCA DE LA CONCEPCION, sa femme, chante avec la harpe, danse et joue; PEDRO DE BALCONER, joue et danse; MARIA DE BALCACER, sa femme, joue, chante et danse; PEDRO GARCIA DE SALINAS, danse et joue les rôles comiques (*graciosos*); FRANCISCO DE SALAS, joue; FRANCISCO RODRIGUEZ, danse et joue; MARCO ANTONIO, chante les basses, danse et joue; AGUSTIN MOLINA, chante les *contraltos* (haute contre) et joue, et FRANCISCO DE VALDÉS, chante les ténors, danse et joue. Nous avons donc un personnel musical composé de dix chanteurs (5 femmes et 5 hommes) et de deux joueurs de harpe, ce qui était suffisant pour exécuter les *cuatro de empezar* et les intermèdes musicaux des diverses comédies. Quand il y avait lieu, l'orchestre était renforcé par des guitares, et souvent même par un *violon* (sorte de violoncelle), joués par des amateurs de l'endroit. Dans les grandes villes, une fanfare d'harmonie composée de *chirimias*, de *cornets à bouquin* (cornetas) et de *bassons*, intervenait sur la scène, dans les pièces guerrières et à grand spectacle. Matériel sonore, apte et suffisant pour doubler les voix, les soutenir au besoin, et donner le ton aux nombreuses répliques musicales, qui sur la scène ou bien dans la coulisse, alternaient avec le dialogue des personnages.

On comprendra facilement qu'il est presque impossible de prononcer un jugement sur les artistes lyriques de cette époque; mais si nous nous en tenons aux témoignages de leurs contemporains, nous devons reconnaître que malgré la dispersion forcée de leurs facultés sur divers arts, le chant, la mimique, la danse et la déclamation, plusieurs d'entre eux réussirent à se distinguer par un véritable talent. Du reste, et suivant l'ordre naturel des choses, nous pouvons supposer que, lorsque le théâtre espagnol atteignait son plus haut degré de splendeur, il a dû trouver les interprètes nécessaires, capables de le représenter en toute perfection. Même les adversaires décidés de l'art dramatique comme le rhétoricien CASCALES et le moraliste SUAREZ DE FIGUEROA, donnent des éloges aux comédiens-chanteurs de leur temps, et ces témoignages, émanés de loyaux adversaires, nous en confirment d'autres, qui auraient pu nous sembler suspects par leur admiration peut-être excessive.

Les comédiens espagnols avaient fondé à Madrid, en 1624, une confrérie sous les auspices d'une image miraculeuse, *Nuestra Señora de la Novena*, vénérée dans la paroisse de Saint-Sébastien, et par le secours de laquelle l'actrice CATALINA FLOREZ, avait récupéré la santé. Comme tous les artistes dramatiques, se faisaient un devoir d'appartenir à cette pieuse congrégation qui subsiste encore aujourd'hui, ses livres registres et ses archives forment une précieuse collection pour la connaissance de leurs vies.

Outre cette source abondante que nous recommandons aux désireux d'approfondir cette matière, il en existe d'autres auxquelles nous aurons recours pour dire quelques mots, sur les plus remarquables parmi ces illustres interprètes du génie de LOPE DE VEGA et CALDÉRON et de l'inspiration de leurs collaborateurs musicaux. L'évêque CARAMUEL qui, dans son traité *De Rhythmica* (*Editio altera*, *Campaniae*, 1668, pag. 706 et suiv.), nous parle longuement du théâtre et des arts qui lui sont annexés, n'oublie pas de nous donner des nombreux détails sur les comédiens. Grâce à lui nous savons que l'acteur DAMIAN ARIAS DE PEÑAFIEL était doué d'une voix claire et pure; que la célèbre MARIA DE RIQUELME, épouse de MANUEL VALLEJO, non seulement jouait avec un talent consommé, mais était d'une nature si impression-

nable, qu'à la grande surprise des spectateurs, les couleurs de son visage se changeaient sur la scène d'après les circonstances de l'action, et enfin que la belle AMARYLLIS, « prodigieuse dans son art, déclamait, chantait, jouait divers instruments de musique et dansait, et pour tout cela méritait des louanges et des applaudissements[1] ». Rappelons encore les noms d'ALONSO DE CISNEROS, l'un des plus anciens directeurs de troupe dramatique et comédien sans rival; d'AUGUSTIN DE ROJAS, l'acteur distingué, remarquable auteur du *Viaje entretenido* tant de fois par nous mentionné; de RIOS, le protagoniste de cet ouvrage, loué par LOPE DE VEGA par sa supériorité dans le genre comique et le premier qui interpréta les figures de *gracioso*, amusant le public par ses saillies spirituelles et ses chansons picaresques; les deux MORALES (ALONSO et PEDRO) dont l'un était surnommé *le divin* et le *prince des comédiens*; les deux ANGULO, le bon et le mauvais comme on les appelait pour les distinguer l'un de l'autre, mais en réalité tous les deux remarquables; et tant d'autres acteurs, chanteurs ou instrumentistes de mérite qui avaient pour partenaires des actrices aussi célèbres que ANA DE VELASCO, MARIANA ORTIZ, JUSEPA Y MARIANA VACA, MARIANA PAEZ et JÉRONIMA DE SALCEDO.

Dans une époque un peu plus avancée, nous voyons briller le talent d'ALONSO DE OLMEDO et d'ANDRÉS DE LA VEGA. Celui-ci était l'époux de la célèbre MARIA CÓRDOBA Y DE LA VEGA, connue par son surnom d'AMARYLLIS, dont nous avons déjà parlé. Non moins remarquable par son double talent de chanteuse et de comédienne fut sa digne rivale ANTONIA GRANADOS, désignée généralement tant par sa beauté que par son mérite sous le nom de la *divina Antandra*. Ses charmes firent que D. PEDRO ANTONIO DE CASTRO, gentilhomme de grande naissance, qui occupait un important poste public, renonça son rang et ses dignités pour l'épouser et la suivre sur la scène, où il obtint dans la suite une grande réputation. Ce couple fut la souche de toute une famille de comédiens, dont la lignée se poursuivit jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, pour s'éteindre dans la personne du célèbre artiste DAMIAN DE CASTRO.

FRANCISCA BALTASARA, dont la conversion inespérée et retentissante fut portée sur la scène, était l'épouse de l'acteur comique MIGUEL RUIZ; on la considérait comme un des plus beaux ornements de la scène espagnole. Très célébrées furent aussi ANGELA DIDO, ainsi nommée par son admirable interprétation du rôle de la reine *Didon*, dans une tragédie de GUILLEN DE CASTRO et MARIA DE HEREDIA, qui mourut à Naples en 1658. Quant à JUAN RANA, au dire de CARAMUEL, ce fut le plus remarquable *gracioso* parmi tous ceux qui brillèrent sur les planches pendant les règnes de PHILIPPE III et de PHILIPPE IV.

La troupe espagnole qui suivit en 1659, à la capitale de France, la jeune MARIE-THÉRÈSE D'AUTRICHE, épouse de LOUIS XIV, était dirigée par SEBASTIAN DEL PRADO, acteur très renommé pour les rôles de jeune amoureux dans lesquels il n'avait qu'un émule possible, ANTONIO DE OLMEDO. Il paraît qu'à Paris, FRANCISCA BEZON (LA BEZONA) que l'on prétendait fille naturelle d'un des plus grands dramaturges de l'époque[2] fit fureur pendant onze années. D'après le dire de ses contemporains, elle était douée d'une grâce et d'un charme extraordinaires, et jouait, chantait et dansait à ravir. Ses rivales furent MARIA CALDERON, maîtresse de PHILIPPE IV et mère du second DON JUAN D'AUTRICHE, si différent du premier, BÁRBARA CORONEL, surnommée l'*amazone* qui, comme SOPHIE ARNOULD, aimait à se travestir en homme, à se promener à cheval et à courir toutes sortes d'aventures impropres de son sexe; les trois sœurs ANA, FELICIANA et MICAELA DE ANDRADE, remarquables cantatrices que l'on appelait *les trois grâces*; et la spirituelle MANUELA ESCAMILLA, fondatrice d'une dynastie de comédiens de grand mérite.

Pour finir nommons encore LORENZO HURTADO, qui se distingua comme chanteur dans les représentations fastueuses du palais du *Buen Retiro*; VICENTE CAMACHO, connu par son habileté sur la trompette, instrument qu'il avait appris comme soldat de l'armée du roi; et ANTONIO DE PRADO. La liste serait interminable si nous n'y mettons terme en renvoyant le curieux intéressé à quelques ouvrages importants sur ce sujet, comme les *Origines, époques et progrès du théâtre espagnol*, compilation du comédien MANUEL GARCIA DE VILLANUEVA[3], et surtout le plus érudit *Traité historique sur les origines et les progrès de la comédie et de l'histrionisme en Espagne*[4] de D. CASIANO PELLICER, qui contient de nombreuses notices biographiques sur des comédiens et chanteurs indigènes du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Il est probable que ces artistes ne furent point des *virtuoses* capables de rivaliser avec les chanteurs italiens, mais en revanche ils réussirent à interpréter de merveilleuse façon un théâtre grandiose, et une musique simple et naturelle, sans vains apprêts ni artifices inutiles, mais pleine de sentiment, de poésie et de charme, et surtout réfléchissant en toute perfection l'âme nationale. Par malheur ces glorieuses traditions devaient disparaître devant l'opéra italien et le virtuosisme, dont le triomphe s'impose pendant tout le XVIIIe siècle. Durant toute la période que nous étudions, le théâtre lyrique espagnol ne souffrit sous aucun de ses aspects la moindre influence étrangère, *nous tenons à le faire bien remarquer*, car il est vraiment inexplicable qu'un peuple possédant un art si typique, développé avec tant de vigueur et avec une orientation si sûre, aie fini par se dévoyer complètement du bon chemin et par tomber dans l'admiration de la plus fausse et de la plus conventionnelle des platitudes soi-disant artistiques.

1. « *Sub idem tempus* AMARYLLIS (*sic eam vocabant*), *inter comicas floruit, quæ erat prodigiosa in sua arte. Eloquebatur, canebat, musicis instrumentis ludebat, tripudiabat, et nihil erat, qued cum laude et aplausu non faceret.* » (*Loc. cit.* p. 706.)

2. Peut-être de CALDÉRON. Elle fut élevée secrètement par le comédien JUAN BEZON, qui lui enseigna le métier et lui transmit son nom.

3. *Origen, épocas y progresos del teatro español, discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones, que desde la mas remota antigüedad se usaron en las naciones mas célebres y un compendio general. Por* MANUEL GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA. Madrid, GABRIEL DE SANCHA, 1802.

4. *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y Providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes, asi antiguos como modernos.... Por* DON CASIANO PELLICER, *oficial de la Real Biblioteca....* Madrid, en la imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, 2 vol.

VI. — La Musique instrumentale.

Avec le triomphe définitif de la monodie qui, nécessairement, comportait un accompagnement et l'apparition du drame lyrique, la musique instrumentale jusqu'alors négligée, devait prendre une importance extraordinaire. Lentement au début, plus tard avec une rapidité croissante, nous voyons le primitif orchestre s'enrichir d'éléments nouveaux. On est encore bien loin de la merveilleuse polyphonie instrumentale moderne, mais le premier pas est donné pendant le XVIIe siècle, et une fois engagé dans cette voix, l'art ne s'arrêtera plus dans sa marche progressive.

Au début du siècle l'emploi des instruments de musique était encore très limité, du moins en ce qui concerne le style religieux. La Chapelle de l'église primatiale de Tolède, qui donnait le ton aux autres chapelles des cathédrales de la Péninsule, n'admettait en dehors de l'orgue, qu'un quatuor d'instruments à anche, composé par un *basson*, deux *hautbois* et une espèce de petit *serpent*, auquel on ajoutait parfois, en certaines grandes solennités des *cornetas* (cornets à bouquin), des *vihuelas à archet* et même des *harpes*. Un *Règlement de la Chapelle royale*, daté de 1601, prescrit que les enfants qui y étaient élevés, pouvaient apprendre l'*orgue*, le *basson*, la *sacquebute*, les *chirimias*, la *vihuela d'archet* et la *harpe*. C'était tout, et l'on peut voir que la partie faite aux instruments à cordes n'était pas la plus importante. Cependant les inventaires faits à la mort de PHILIPPE II (1598) énumèrent une bien longue liste des instruments de musique possédés par la cour d'Espagne, et c'est que la tendance à employer dans les œuvres musicales les effets de l'orchestre, commençait déjà à se prononcer. On se souviendra que COMES, l'illustre maître de l'école de Valence se plaisait à écrire des compositions pour plusieurs chœurs, accompagnés chacun par divers instruments, et ce goût pour les grandes combinaisons, avait fait que dans le Monastère de l'Escurial, on construisit un *carillon* ou *orgue aérien*, comme l'appelle l'écrivain FR. FRANCISCO DE LOS SANTOS[1] formé par 59 cloches, dont 32 accordées chromatiquement et mises en branle par un jeu de pédales, qui pouvaient concorder, en des fêtes solennelles, avec certaines des œuvres exécutées dans le temple, rehaussant de cette façon la puissance de l'ensemble. Cela devait produire une grande impression, comme on peut l'observer dans les conceptions modernes, où cet effet a été de nouveau mis en pratique.

Mais le fait le plus intéressant qui se soit produit au commencement de cette période, nous semble être l'abandon graduel des groupements d'instruments congénères, les seuls employés jusqu'alors, pour chercher à former le véritable orchestre par l'association des instruments appartenant à des familles différentes. Vers le milieu du XVIIe siècle, en 1645, pour être précis, la Chapelle royale se vit adjoindre une véritable école d'instrumentistes, confiée aux soins de FRANCISCO DE VALDÉS, qui devait être en mesure de fournir un orchestre d'harmonie ainsi formé : 1° quatre *tiples* (sopranos) *de chirimias* et de *cornetas*; 2° deux *tenors de chirimias*, habiles pour jouer la basse du même instrument; 3° deux *contraltos de chirimias*, tenant au besoin le petit basson (*bajoncito*) et en dernier lieu quatre *sacquebutes* (*sacabuches*). Remarquons que dans l'ensemble de ces douzes exécutants, presque toutes les familles des instrumente à vent, sont représentées par divers de leurs individus.

Il est curieux d'observer que l'on ne parle que fort rarement des *violes*, des *violons*, des *flûtes* et des *fifres* (*pifanos*), cependant tous ces instruments étaient connus déjà vers la moitié du XVIe siècle, car il est avéré que la reine MARIE DE HONGRIE, sœur de CHARLES V et gouvernante des Pays-Bas, lorsqu'elle revint dans sa patrie, amena à sa suite une nombreuse troupe de joueurs d'instruments divers, parmi lesquels les listes de sa Chapelle font mention de *violes* et *violons*, *sacquebutes* et *cornets*, *doucemels*, *bassons*, *chirimias*, *flûtes traversières*, *psalterions*, *clavicordes* ou *épinettes*, *luths*, etc[2].

Mais malgré cela, le *violon*, du moins tel que nous le comprenons aujourd'hui, était au commencement du XVIIe siècle, une véritable nouveauté en Espagne. Le théoricien CERONE, qui résida longtemps à Madrid et fut présent aux fêtes splendides données par la cour de PHILIPPE III, nous dit dans son célèbre *Melopeo* (1613) qu'il y avait entendu « des musiciens de *tecla* (instruments à touche), *guitare*, *luth*, *harpe*, *cornet*, *flûte*, *sacquebute*, *vihuela*, *violoncelle*, et même de *violons* et *violaça* (variété de la basse de viole)[3]. Nous tenons à noter cette nomenclature d'instruments, car elle doit nous servir pour supposer quel pût être l'orchestre employé dans les œuvres lyriques de LOPE DE VEGA et CALDÉRON. Tout de même les listes de la Chapelle royale de l'année 1608 ne font point encore mention de violonistes ni d'autres joueurs d'engins sonores analogues. On jugeait encore les instruments à cordes comme trop profanes pour figurer dans le sanctuaire. En 1617, on nomme pour la première fois un certain FELIPE PICHININI, italien d'origine, chanteur et instrumentiste sur le théorbe, et neuf ans après, en 1626, apparaît un *músico de vihuela*. Mais comme les autres, la Chapelle royale devait aussi sacrifier sur les autels de l'art nouveau, et se laisser corrompre par l'introduction de tous ces instruments appelés par leurs nombreuses ressources à donner le coup de grâce à la traditionnelle polyphonie. En 1633, (c'est la plus ancienne date que nous pouvons citer), une légion d'instrumentistes envahit la Chapelle royale encore dirigée par MATEO ROMERO; elle était formée par MELCHOR DE CAMARGO et MARTIN DE RUEGO, bassonistes; FRANCISCO DE VALDÉS, le futur directeur de l'école de *ministriles*, joueur de *bajoncillo* (petit basson); le célèbre JUAN HIDALGO, LOPE MACHADO et BARTOLOMÉ JOBERNARDI[4] harpistes; JUAN DE LA BASTIDA et ENRIQUE BOTELER, *músicos de vihuela*, FELIPE DEL VADO et MARTIN GOMEZ, *músicos de violon*

---

1. Voir *Descripción breve de San Lorenzo el Real*. Madrid, imprenta Real, 1657.

2. D'après un *Inventaire* rédigé par ROGER PATHIÉ, maître de chapelle et tresorier de la reine (Document des Archives de Simancas : *Contaduria mayor, 1ra época, nº 1017*).

3. « *Músicos de tecla, guitarra, laud, arpa, corneta, flauta, sacabuche, vihuela, violon, aún violín y violaça.* » Le même CERONE rapporte que le monarque, grand amateur de musique, protégeait beaucoup les musiciens, leur donnant de très grands honoraires, de façon qu'ils menaient à la cour une fort bonne vie (*vida regalada*).

4. Italien d'origine, BARTOLOMEO GIOBERNARDI, a laissé un *Traité sur la musique* (*Tratado de la música*) rédigé en espagnol et en italien, qui est conservé en manuscrit à la Bibl. *Nacional* de Madrid (Cote : Aa. 114).

(sorte de violoncelle), tout cela sans compter les joueurs de *chirimias* et de *cornetas*[1]. Enfin, en 1635, cet orchestre, déjà assez complexe, est radicalement transformé par l'adjonction de sept *violinistes*, parmi lesquels se trouvaient quelques artistes de véritable valeur, comme Florian Rey, chef de la troupe, Juan del Vado compositeur remarquable[2], Nicolas Pavela, Eugenio de Heredia, et ce Stefano Limido que nous avons signalé comme l'un des rares musiciens italiens établis en Espagne pendant le XVIIe siècle.

Ces renseignements ont leur intérêt car ils peuvent servir de fondement pour reconstruire la *musique* qui accompagnait les primitives fêtes de *Zarzuela* et les autres représentations dramatiques de cette période. Le nom d'*orchestre*, nous semble un peu exagéré pour qualifier ces associations d'instruments divers, dont la seule mission était de doubler les voix, de renforcer la basse continue avec des harmonies fort simples, et de jouer parfois quelque brève ritournelle ou quelque petit air de danse.

Néanmoins on commence bien vite à observer des tentatives acheminées à créer la musique concertante purement instrumentale ou combinée entre la voix et les instruments. Parmi ces dernières nous signalerons un cas particulièrement curieux, une chanson, pour mieux dire une *Tonada á solo*, (Exemple XVIII) qui, outre la basse continue, comporte une partie instrumentale obligée et indépendante, écrite pour un *violon*, soit selon la nomenclature espagnole de l'époque, une *basse de viole* ou *violoncelle*. Il est à remarquer que cette charmante composition, si remplie de véritable sentiment, appartient aux formes monodiques de transition, c'est-à-dire à celles qui cherchent la mélodie pure par l'expression



1. Il s'agit de l'instrument appelé en Allemagne *zinke*, en Italie *cornetto*, et en France *cornet à bouquin*. L'ancienne organographie espagnole en comprenait toute une famille, les *cornetas rectas* (droites) que l'on nommait aussi *blancas*, blanches, parce qu'elles étaient fabriquées en bois ou en ivoire, et *mudas*, muettes, par la douceur de leurs sons; et les *cornetas tuertas ó encorvadas* (tordues ou contournées), aussi construites en bois, mais nommées *negras*, noires, a cause de la couleur de la peau dont elles étaient recouvertes. L'embouchure pouvait être séparée du corps de l'instrument dans les exemplaires aigus de la famille, les *cornetas rectas*; elle était fixée à la partie plus étroite du tube, dans les instruments graves, les *cornetas tuertas*. La famille harmonique se complétait par le *contrabajo de las cornetas*, plus tard remplacé par les *sacquebutes*. On les employait pour doubler les voix, à cause de leur timbre doux et moelleux, bien différent de celui du *cornet*.

2. Il a laissé en manuscrit un *Livre de messes pour chanter au lutrin* (*Misas de facistol*) (Cote Cc, 29, 30 et 31) et une liasse de *Tonadillas y letrillas* (Cote Aa, 210) conservées a la Bibl. *Nacional* de Madrid. La Bibl. Roy. de Munich possede aussi un de ses *Villancicos* (Mns. 133, 2872).



du sens exact des paroles. L'auteur, MIGUEL MARTI VALENCIANO [1] artiste de valeur à juger par cette œuvre, reste encore inconnu, et on voit clairement qu'habitué à concevoir dans le style polyphonique, il n'ose aborder directement l'art nouveau, et trouvant son chant trop simple soutenu par la seule basse continue, il l'enrichit par une voix supplémentaire, confiée à un instrument qui chante aussi et vient renforcer l'harmonie à la façon des voix intermédiaires employées dans l'ancien style. Sans aucun doute il a dû exister de nombreux exemples analogues, mais jusqu'à présent celui qui nous occupe reste le seul connu.

Par contre, en ce qui concerne la musique purement instrumentale, nous sommes beaucoup mieux fournis. Antérieurement, nous avons parlé des *Tocatas* pour l'épinette et des *Gallardas para chirimias* composées par le moine du monastère de Montserrat, FRAY JUAN ROMAÑA, qui furent si célébrées par les contemporains et jouirent d'une grande popularité pendant presque tout le XVIIe siècle. C'était des essais vers la musique pure, mais encore inspirés des airs de danses populaires ou de cour, et le seul titre de *Gaillarde* l'indique avec toute clarté. Un autre religieux, FRAY BARTOLOMÉ DE SELMA Y SALAVERDE, appartenant à l'ordre de Saint Augustin, nous a laissé un recueil autrement important, quoique fort peu connu, dont voici l'énoncé : *Primo libro. Canzoni, Fantesie et Correnti da suonare ad una, due, tre e quatro col Basso continuo.* — Venise. MAGNI. 1638 (5 cah. in-fol. A la Bibl. de Breslau).

L'auteur qui, dans la dédicace de son œuvre au PRINCE CHARLES DE POLOGNE ET DE SUÈDE, ÉVÊQUE DE BRESLAU, datée de Venise le 1er août 1638, nous apprend qu'il était naturel d'Espagne « *ou' io hebbi la nascita, e l'educatione* » (où je suis né et où je fus élevé), dut être un bassoniste tout à fait remarquable. Dans la première partie de son travail on peut voir une série de compositions pour le basson d'un très vif intérêt et qui révèlent une technique des plus avancées, frisant presque le *virtuosisme*. Nous reproduisons (Exemple XIX) un de ces exercices, conçu dans la forme des variations, qui présenterait plus d'une difficulté même pour un artiste de nos jours. Cela suppose une habileté peu commune et qui honore l'école espagnole des instruments à vent à laquelle l'auteur dit avoir étudié, et le fait est d'autant plus saillant que presque un siècle plus tard, en 1708, F. E. NIEDT, dans son *Musicalisches A, B, C* (Hamburg, 1708, page 17) déclare que la plupart des bassonistes de son temps étaient incapables d'exécuter des traits d'agilité et qu'il en avait connu plus d'un n'ayant jamais vu des passages en triples croches écrits pour son instrument. On pourra voir que le PÈRE SELMA ne s'effraie pas pour si peu de chose. Ajoutons qu'il passa presque

1. Le nom est ainsi écrit dans le manuscrit de la Bibl. *Nacional* de Madrid, *Valenciano*, ce qui ne suffit pas pour nous apprendre si c'est le second patronymique de MARTI, ou bien si l'artiste était natif de Valence.

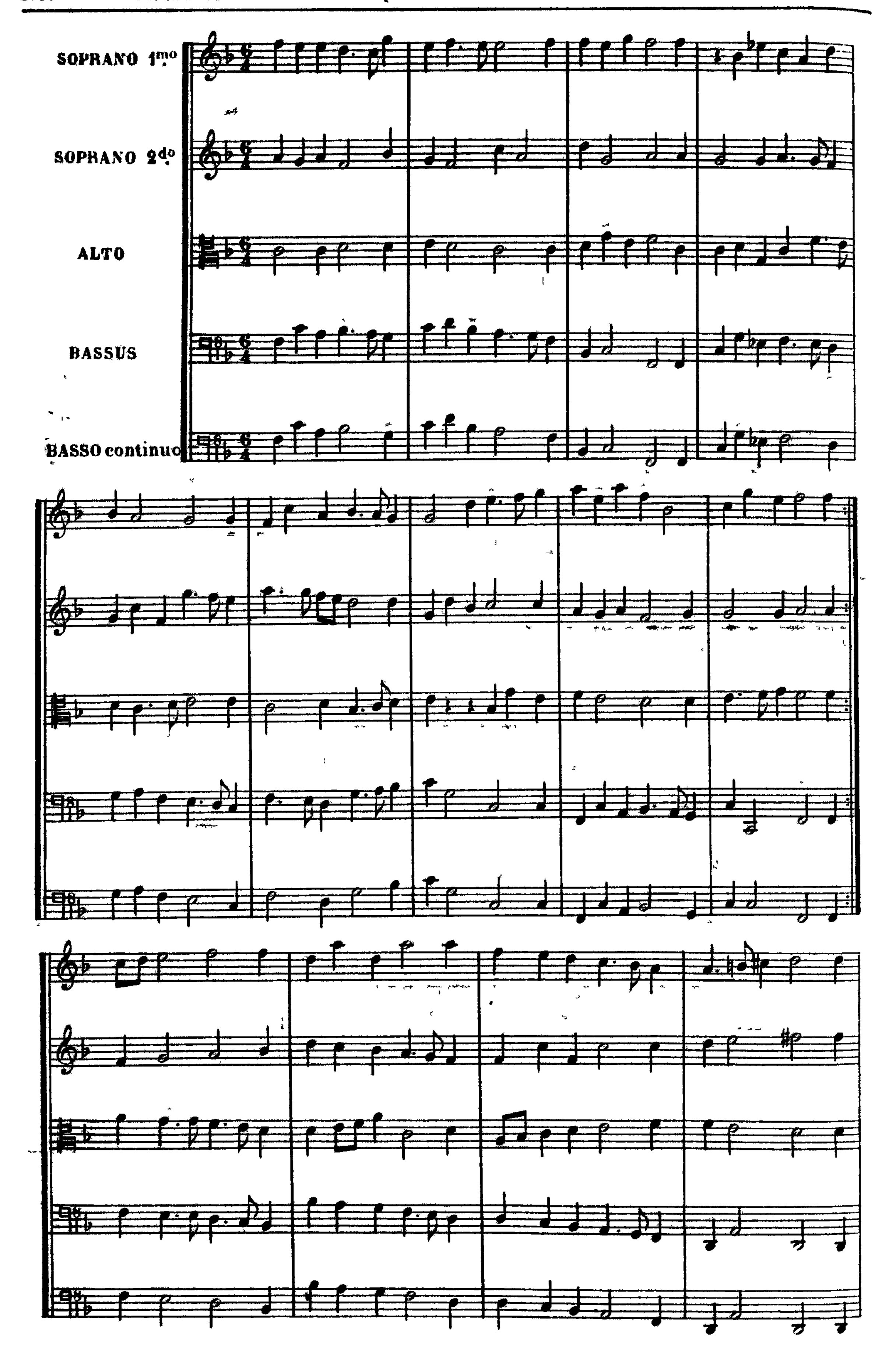

Adasio (sic)
FAGOTTO solo
BASSO continuo



toute sa vie auprès de l'ARCHIDUC LÉOPOLD D'AUTRICHE, ARCHEVÊQUE DE STRASBOURG, qui résida longtemps à la cour de l'EMPEREUR RODOLPHE II et vers 1625 se retira à Rome. Ce fut pour la cour de ce prince que le moine augustin espagnol composa les ouvrages contenus dans son recueil, 56 morceaux, — *Fantesie, Canzoni, Corrente* (Courante), *Balletti* et une *Gagliarda*, pour deux, trois et quatre instruments, — écrits dans un style assez libre, tels que la *Canzone* à quatre voix que nous transcrivons (Exemple XX), et qu'on peut se hasarder à juger comme des ébauches du genre symphonique, surtout par l'habile emploi des imitations et des variations.

Vers la fin du siècle, un autre recueil non moins intéressant, nous permet d'apprécier les progrès que la musique instrumentale a réalisés, pendant une soixantaine d'années. Il est aussi inconnu que le précédent et nous croyons devoir transcrire son titre avec la plus grande exactitude : *Trattenimenti armonici da Camera a tre, due Violini, Violoncello o Cembalo. Dedicati all' Illustrissimo Signor* CONTE GAETANO GIOVANELLI, *Nobile Veneto, Barone del S. R. I. etc. Principe dell' Accademia de' Formati eretta nel Collegio de Nobili di S. Antonio in Brescia, diretto da P. P. della Compagnia di Giesu, da* D. FRANCESCO GIUSEPPE DE CASTRO, SPAGNUOLO *Conuittore dello stesso Collegio, ed Accademico Formato, Opera prima*[1]. *In Bologna, per* PIER MARIA MONTI. 1695. (Au *Liceo* de Bologne.) CASTRO se montre dans ses *Divertissements* comme un imitateur des essais de musique de chambre composés par MAURIZIO CAZZATTI (*Sonate a una, doi e tre.* Venise, 1648) et l'illustre ARCANGELO CORELLI qui,

1. Amusements harmoniques de Chambre, à trois (voix), deux Violons, Violoncelle ou Clavecin. Dédiés à l'illustrissime Seigneur COMTE GAËTAN GIOVANELLI, Noble de Venise, Baron du Saint Empire Romain, etc. Prince de l'Académie des *Formati* (Formés) constituée dans le Collège noble de St. Antoine a Brescia, dirigé par les P. P. de la Compagnie de Jesus; par D. FRANCOIS JOSEPH DE CASTRO, *Espagnol*, attaché audit Collège et Académicien *formé*. Il est vraisemblable qu'un autre recueil publie par l'ACCADEMICO FORMATO sous le titre : « *Concerti Accademici à quattro, cioè un' Oboe, due Violini e Violone, con la parte per il Cembalo, consecrati all' Illustrissimo Signore* CARLO DA PERSICO *dall'* ACCADEMICO FORMATO. *Opera Quarta. In Bologna, all' inseyna dell' Angelo Custode, per li* PERI, 1708. » (De même au *Liceo* de Bologne), soit aussi composé d'œuvres de cet auteur qui, étant rentré dans les ordres, les faisait imprimer sous un pseudonyme.


SOPRANO 1mo
SOPRANO 2do
ALTO
BASSUS
BASSO continuo



en développant la technique du violon, fut pour ainsi dire le véritable créateur du genre avec ses *Sonate da camera* pour deux violons, violoncelle ou piano (op. 2) publiées à Rome en 1685. Le musicien espagnol attaché au collège des Jésuites de Brescia, dans sa première œuvre, qu'il déclare être « plutôt que les prémices de mes études, un délassement de plus rigoureuses et sévères occupations[1] » semble avoir oublié les traditions nationales pour s'adonner à l'imitation de l'art italien. Il est vrai que celui-ci allait bientôt exercer une espèce d'hégémonie absolue sur presque toute l'Europe. CASTRO avait du moins pour excuse sa résidence à l'étranger, mais nous verrons dans la suite bien d'autres artistes suivre son exemple et se soumettre à l'influence italienne sans jamais avoir quitté leur pays d'origine. Simple question de mode qui, protégée par la cour, devait finir par conduire à sa perte l'ancien et glorieux art national.

Ce développement de la musique instrumentale donna lieu à la production de certains ouvrages dignes de ne pas être oubliés. Nous avons signalé pendant le XVIe siècle divers livres de tablature soit pour l'orgue, soit pour d'autres instruments, parmi lesquels la *vihuela* était la mieux partagée. L'intéressante série se poursuit d'abord par l'œuvre d'un moine portugais, FRAY MANUEL RODRIGUES COELHO, qui se vante d'avoir été le premier à publier dans sa langue et dans son pays un recueil de musique chiffrée pour les instruments à clavier et la harpe, c'est le rarissime volume : *Flores de Musica para o instrumento de Tecla e Harpa. Compostas por o Padre* MANOEL RODRIGUEZ COELHO, *Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedicado à A. S. C. R. Magestade del Rey* PHILIPPE TERCEIRO *das Hespanhas*[2]. (Lisbonne, CRAESBECK, 1620. A la Bibl. *Nacional* de Madrid). RITTER, dans sa remarquable *Histoire de l'orgue* (*Zur Geschichte des Orgelspiels*, Leipzig, 1884), a reproduit deux compositions (nos 55 et 56) de cet artiste de valeur qui pendant plus de vingt années, fit admirer sa grande habileté d'exécutant d'abord sur l'orgue de la cathédrale d'Elvas, puis sur celui de la Chapelle royale de Lisbonne. Rappelons que le Portugal faisait partie intégrante de la couronne d'Espagne pendant une bien grande partie du XVIIe siècle, et qu'alors il n'existait pas de différences notables entre l'art musical des deux pays. Par cette même raison nous devons citer la *Lyra de Arco* ou *Arte de tanger rebeca* (Lisbonne, 1639. A la Bibl. *Nacional* de Madrid) la première ou du moins la plus ancienne méthode de violon parue dans la Péninsule ibérique, écrite par DON AGUSTIN DA CRUZ[3], né à Braga vers 1590, et qui, le 12 septembre 1609, prenait l'habit comme chanoine régulier de la congrégation de *Santa Cruz*, à Coimbra. Plus tard il devint maître de chapelle au Monastère de *San Vicente da Fora*. Remarquons que la publication de ce traité didactique n'est postérieure que de quatre années à l'admission des violons dans la Chapelle royale de Madrid (1635), exemple aussitôt suivi par la chapelle royale de Lisbonne.

A la célèbre école des organistes espagnols se rattache le nom de FRANCISCO CORREA DE ARAUXO, dont les deux nations sœurs se disputent l'origine. En vérité on ignore le lieu où il naquit pendant le dernier quart du XVIe siècle. Issu d'une ancienne famille, sa vocation l'entraîna à devenir prêtre. Il fut organiste de l'église collégiale de *San Salvador* à Séville, et recteur de la congrégation de chanoines établie dans cette même église. Généralement on le confond avec son homonyme FRAY FRANCISCO DE ARAUXO, moine dominicain, professeur à l'Université

1. Voir la dédicace datée de Brescia le 28 janvier 1695 : « *primizie del mio non dirò studio, ma sollievo dalla più rigorosa e severa occupazione d'altri studii* ». Ce fragment, le seul de quelque intérêt contenu dans cet écrit, permet de supposer que CASTRO s'apprêtait à professer dans la Compagnie de Jésus.

2. (Fleurs de musique pour les instruments à clavier et la harpe, composées par le PÈRE MANOEL RODRIGUEZ COELHO. Chapelain de S. M. et Organiste de sa chapelle royale à Lisbonne, naturel de la ville d'Elvas. Dédié à la S. C. R. M. du Roi PHILIPPE III des Espagnes). L'énoncé de ce titre contient presque toutes les données biographiques sur cet artiste qui nous soient connues.

3. La célèbre Bibl. Musicale du Roi JEAN IV de Portugal possédait deux autres ouvrages manuscrits de AGOSTINHO DA CRUZ : 1° : *Duas artes, uma de Cantochão por estylo novo, e outra de orgão com figuras mui curiosas, compostas no anno 1632* et 2° : *Prado musical para Orgão, dedicado a Seren. Magestade del Rey* D. JOAO IV.

de Salamanque et en 1644 nommé évêque de Segovie[1]. Le simple prêtre qui nous occupe, se fit surtout remarquer comme organiste d'une habileté exceptionnelle et comme compositeur de mérite. En 1626, il publia à Alcalá, sous le titre de *Facultad orgánica*[2] un traité didactique pour son instrument, dans lequel il insère 70 pièces de sa composition, principalement dans la forme de ces *Tientos* ou préludes, inventée par l'insigne CABEZON. L'auteur, à la fin de son ouvrage, se vante d'avoir fait des choses nouvelles, jamais entendues avant lui. Quoiqu'au dire du savant ESLAVA[3] plusieurs de ces nouveautés ne soient que des extravagances, on ne peut contester que CORREA DE ARAUXO fut un maître de génie et un technicien de grande valeur dont l'influence bienfaisante agit sur les organistes nationaux, car l'orgue eût toujours en Espagne de nombreux adeptes.

Pendant la période qui nous occupe fleurit toute une légion d'organistes distingués, et nous allons faire mention des plus remarquables. Ce sont d'abord, l'aragonais AGUILERA DE HEREDIA, dont l'historien LANUZA (*Historias eclesiasticas y seculares de Aragon*. Saragosse, 1622. Tom. II. Cap. XLVII°) parle avec les plus grands éloges, et qui fut organiste, puis maître de chapelle à l'une des deux cathédrales (*la Seo*) de la métropole aragonaise[4]; BERNARDO CLAVIJO et MARTINEZ VERDUGO, aussi déjà nommés, l'un et l'autre virtuoses émérites attachés à la Chapelle royale; et FRAY PEDRO TAFALLA, moine hiéronymite, ayant prononcé ses vœux en 1623, à l'Escurial, et qui tint pendant toute sa vie l'orgue de ce monastère[5] sans que cet isolement fut un obstacle pour que sa renommée s'étendit par toute la Péninsule. Ces quatre artistes brillèrent pendant la première moitié du XVII° siècle, tandis que la seconde fût illustrée par D. BASILIO SESÉ Y BELTRAN, né à Saragosse en 1636, qui devint organiste du couvent des Carmes déchaussés de Madrid; le célèbre théoricien FRAY PABLO NASARRE, dont les œuvres didactiques vont nous occuper tout à l'heure; GERÓNIMO DE LA TORRE, si distingué compositeur de musique profane, nommé le 7 août 1677 organiste à la cathédrale du *Pilar* de Saragosse, puis élevé au poste de maître de chapelle, par le même chapitre, le 5 mars 1695 et JUAN BAUTISTA ROCABERT, disciple de l'école de Montserrat où il prit l'habit le 7 novembre 1674. Ce dernier était d'une égale force sur la harpe, le violon et l'orgue. Il mourut à Madrid en 1701. DON JOSÉ ELIAS, organiste et chapelain du monastère royal du Carmel de Madrid, technicien fort habile et auteur de plusieurs belles pages composées pour son instrument, qui nous sont parvenues, parle avec enthousiasme, dans un travail manuscrit que le savant ESLAVA avait eu occasion de consulter[6], de son contemporain l'organiste de la cathédrale d'Urgel dans la Catalogne, DON JOSÉ CAVANILLAS, homme d'un rare mérite, qui surpassait en dextérité, mécanisme et science, tous les virtuoses de son temps, même PABLO BRUNA, *l'aveugle de Daroca*. ELIAS rapporte que dans sa jeunesse il jouait plus de trois cents œuvres dues au talent de CAVANILLAS, et que depuis cette époque, qui répondait à l'année 1690, jusqu'à celle de sa mort, arrivée en 1725, il croit que ses ouvrages dépassèrent le nombre de huit cents, parce qu'il était homme d'un génie fécond et doué d'un grand amour pour le travail, et aussi parce que les français avaient beaucoup d'estime pour ses œuvres et les payaient fort bien. Il paraît que la réputation de CAVANILLAS s'était répandue dans le midi de la France et que les chapitres de diverses cathédrales de ces régions le firent appeler plusieurs fois pour tenir l'orgue dans les jours de grande solennité.

Le fait est que les diverses œuvres de ce remarquable artiste qui nous sont parvenues (tout un recueil manuscrit conservé à la bibliothèque de *la Diputación* de Barcelone) révèlent un incontestable talent. La technique de CAVANILLAS est très hardie, comme on peut l'observer dans la superbe *Tocata* pour l'orgue que nous reproduisons (Exemple XXI) page absolument hors ligne, par la vigueur de la conception, la beauté des développements et l'ampleur du style.



1. D'après QUETIF-ECHARD : *Scriptores ordinis Prædicatorum*. Paris, 1721 (t. II, p. 609), le célèbre théologien de l'ordre de Saint-Dominique, s'appelait d'après sa mère CHAVES DE ARAUXO, et naquit à Verin, dans la Galice, vers 1580. Le 5 mars 1601 il prononça ses vœux au couvent de Salamanque. En 1617 il fut engagé, par l'Université de cette ville, comme suppléant de la chaire de théologie, qu'il occupa en propriété pendant vingt ans, de 1623 à 1643. L'année suivante il était élevé à l'évêché de Segovie. Pour comprendre qu'il y a eu confusion de personnes il suffit de remarquer qu'en 1626, l'organiste de Séville s'intitule simplement *prêtre* (*presbitero*).

2. Les exemplaires de cette œuvre importante sont devenus de la plus insigne rareté. Voici son signalement : *Libro de tientos y discursos de música práctica y theorica de órgano, intitulado Facultad orgánica; con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobre todo teniendo buen natural. Compuesto por* FRANCISCO CORREA DE ARAUXO, *clérigo presbitero, Organista de la Iglesia Collegial de San Salvador de la ciudad de Sevilla, Rector, de la Hermandad de los sacerdotes della y Maestro en la Facultad*, etc.... *Impreso en Alcalá, por* ANTONIO ARNAO, *año de 1626*. (A la Bibl. *Nacional* de Madrid). (Livre de préludes et discours de musique pratique et théorique pour l'orgue intitulé *Faculté d'orgue*, par lequel et avec une étude modérée et persévérante, un exécutant de moyenne force, sortira à son avantage, pouvant jouer avec habileté le chant d'orgue, surtout s'il est doué d'une bonne nature. Composé par FRANCISCO CORREA DE ARAUXO, *prêtre régulier*, organiste de l'église collégiale de *San Salvador* de la ville de Séville, Recteur de la confrérie des prêtres de cette église et Maître de la Faculté, etc... ») Dans cette œuvre CORREA DE ARAUJO parle d'avoir écrit deux autres travaux : *Casos morales de la música* et un livre : *De Versos* (probablement de poésies). Restés en manuscrit, ils semblent perdus.

3. Voir la *Préface* du *Museo orgánico español* (Madrid, 1853).

4. Un volume manuscrit d'œuvres pour orgue de cet auteur se trouve à la Bibl. de la *Diputación* de Barcelone.

5. Il était si estimé des autres moines, que, ne voulant pas se séparer de sa mère, il obtint qu'on la reçût dans un appartement contigu au couvent, où elle mourut. Dans la *Lira sacro-hispana*, ESLAVA a publié un *Libera me à huit voix* du P. TAFALLA, remarquable par le caractère religieux et la forme scientifique.

6. Voir *Breve memoria histórica de los organistas españoles* (p. 8) dans le *Museo orgánico español* (Madrid, 1853).







12
8
12
8



Ce fut aussi en France que brilla le talent d'un certain LUIS DE ARANDA, natif de Séville et fameux organiste, *ce rossignol charmant dont* LOUIS XIII *faisoit tant d'estime*[1]. Il semble avoir résidé longtemps dans le sud de la France et tout spécialement à Narbonne, ville où il mourut avant 1660, car vers cette date OUVRARD, juge fort compétent, qui venait d'être nommé directeur de la maîtrise de l'église Saint-Just, écrivait à l'ABBÉ NICAISE (Bibl. Nat. de Paris, mns. fr. 9360, fol. 20 b) : « Il est mort à Narbonne un DARANDA, *Espagnol*, qui a fait du bruit à Paris, jusqu'à y passer pour un magicien, parce qu'il joüoit d'une manière extraordinaire; cet organiste, par le mélange des jeux, faisoit paroistre des jeux, qui n'estoient point dans l'orgue[2]. »

Citons encore ANTONIO RATIA, IGNACIO PEREZ, MIGUEL DIAZ MORENO, et le célèbre DON JUAN PEREZ ROLDÁN, organiste et maître de chapelle du monastère royal des Dames Augustines de l'Incarnation à Madrid, qui dût mourir vers la fin de 1722, car l'année suivante il était remplacé par DON DIEGO MUCLAS. Dans le troisième chant de son poème : *De la Musique*[3], DON TOMÁS DE IRIARTE, place cet artiste au nombre des plus illustres compositeurs de l'Espagne, quand il écrit « *Ce n'est pas ma chanson qui te loue* (la musique espagnole) *mais bien les œuvres immortelles* de PATIÑO, ROLDÁN, GARCIA, VIANA, GUERRERO, VICTORIA, RUIZ, MORALES, LITERES, SAN JUAN, DURON et NEBRA.[4] » En effet, les

1. Voir *Le Confiteor de l'Infidèle Voyageur*, par feu GEORGES MARTIN, *Renegat*, *extrait de ses Voyages*, 1680, pag. 181. (A la Bibl. de Rouen.)

2. Pour plus de détails sur ARANDA, voir : *Remarques de quelques voyageurs sur la musique en Allemagne et dans les pays du Nord, de 1634 à 1700*, par A. PIRRO, dans le RIEMANN-FESTSCHRIFT (MAX HESSE, Leipzig).

3. *La Música*, Madrid, Imp. Real, 1779.

4. Voir *loc. cit.* :

No es ya mi canto, nó, quien te celebra,
Sino las mismas obras immortales
De PATIÑO, ROLDAN, GARCIA, VIANA,
De GUERRERO, VICTORIA, RUIZ, MORALES,
De LITERES, SAN JUAN, DURÓN *y* NEBRA.

ouvrages de PEREZ ROLDÁN, conservés aux archives des couvents de l'*Incarnation* et de l'*Escurial*, de la Chapelle royale de Madrid (un volume de *Messes solennelles* pour chanter au lutrin) et de la Cathédrale de Ségovie (recueil de *Messes de Requiem*, dont une a été publiée dans le tome Ier de la *Lira sacro hispana*) sont de toute beauté, et nous prouvent que cet artiste fut le continuateur des glorieuses traditions nationales, du moins quant aux idées esthétiques qui inspirent ses conceptions, si bien dans la forme il se ressent quelque peu du mauvais goût, c'est-à-dire de la tendance vers la complication et la surcharge des ornements, qui commence à prédominer vers la fin du XVIIe siècle.

Tous les organistes que nous venons d'énumérer, démontrent que la culture de l'instrument de musique religieux par excellence, s'était élevée à une hauteur considérable pendant cette période. Aucune autre branche de la musique instrumentale ne saurait lui être comparée, si ce n'est celle qui concerne la technique de la guitare, l'instrument caractéristique national. Le contraste peut sembler frappant, mais il s'explique sans difficulté en tenant compte que si l'Espagne fut d'une part un pays d'ascétisme et de mysticité, elle fut aussi une terre pleine de vie et de passion, où s'épanouirent la vie extérieure et le goût du plaisir. La guitare accessible à toutes les classes sociales, d'un jeu assez simple, et d'une sonorité si typique, devint bien vite très populaire. Elle avait succédé à l'ancienne *vihuela* aristocratique, déjà presque absolument oubliée au début du XVIIe siècle, et perfectionnée par l'adjonction de la cinquième corde, elle avait été appelée *guitare espagnole*. On se souviendra que la publication de l'ouvrage du Docteur en médecine, JUAN CARLOS AMAT, *Guitarra española y vandola* (Barcelone, 1586), signale la fin de l'histoire de la *vihuela* qui, à partir de ce moment, s'homologue à la guitare. Celle-ci, accrue de la cinquième corde se répandit par toute l'Europe, et devint, pour ainsi dire, l'instrument à la mode, non seulement à Madrid, mais à Paris, à Londres et à Vienne.

Le savant PÈRE MERSENNE, dans ses érudits *Harmonicorum Libri* XII (Paris, 1648), dédie tout un chapitre (*Propositio* XXI. *Citharæ Hispanicæ, figuram, constructionem, concentum, percusionnes et usum explicare*, page 27-30) à la *Guitare espagnole*, et c'est d'après lui que nous reproduisons la figure de l'instrument national (Fac.-sim. IIIe) tel qu'il était pendant la première moitié du XVIIe siècle. Dans sa forme il n'a presque pas changé, seulement de nos jours il est doté de six cordes simples au lieu de cinq cordes doubles, accordées à l'unisson, qu'il possédait alors.

La technique des artistes espagnols était pendant cette époque universellement acceptée, et le petit, mais fort pratique *Traité* du médecin catalan, souvent réimprimé que nous avons nommé tout à l'heure, contribua grandement à la vulgariser dans la Péninsule. En 1620, GIOVANNI AMBROSIO COLONNA (*Stampadorino*) publiait à Milan son *Intavolatura di chitarra alla spagnuola* (Au *Brit. Mus.*) curieux ouvrage qui contient des compositions dans le genre espagnol (*Passacalli, Follie*, etc.), et dans le style italien (*Passimezi, Gagliardi, Correnti e Arie diverse*), et qui répandit en Italie les procédés typiques des guitaristes espagnols. En France ce fut la méthode de LUIS DE BRIZEÑO[1], publiée à Paris, chez PIERRE BALLARD en 1626, qui apprit aux amateurs l'art de jouer la guitare à la *façon espagnole*. Le travail de cet adroit virtuose, cité avec éloge par le PÈRE MERSENNE, dans son *Traité de*

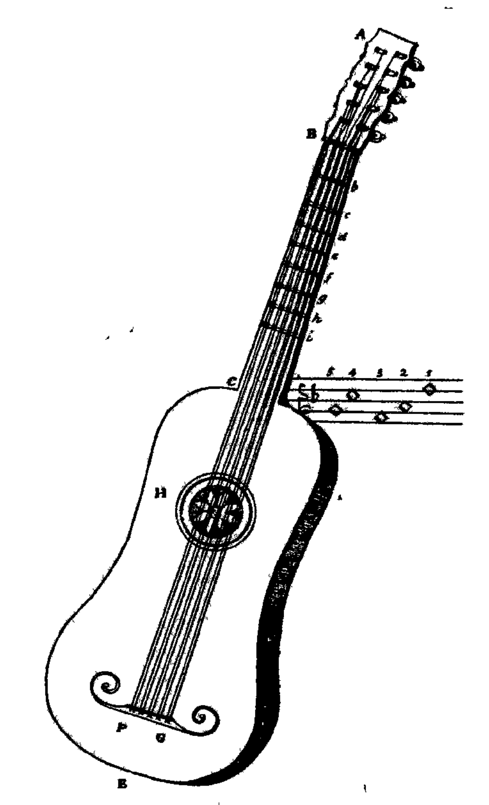


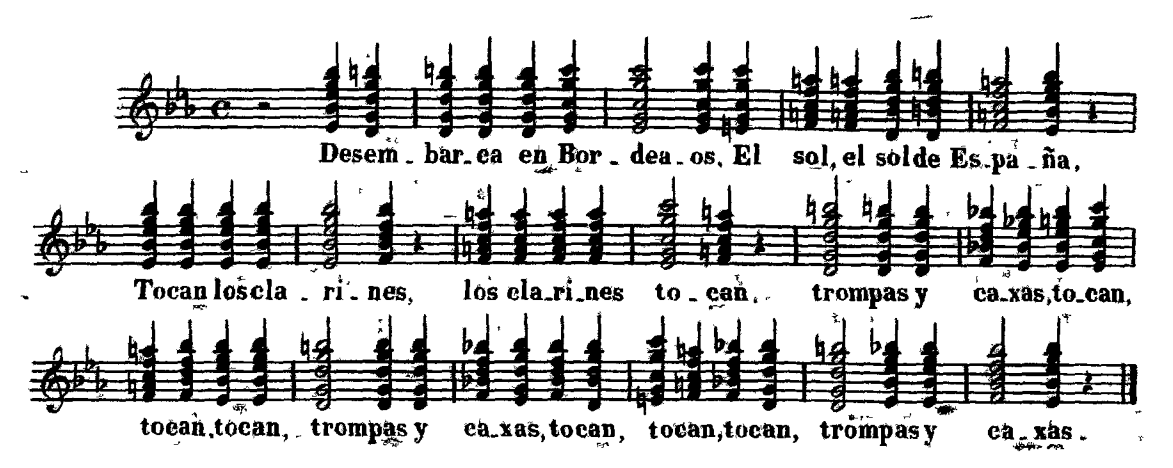
Fig. 337.

l'harmonie universelle (Paris, 1627), est devenu de la plus grande rareté et nous croyons utile de donner son signalement complet : *Metodo mui facilissimo para aprender á tañer la Guitarra á lo Español, compuesto por* LUIS DE BRIÇEÑO *y presentado á* MADAMA DE CHALES, *en el qual se hallaran cosas curiosas de Romances y Seguidillas. Juntamente sesenta liçiones diferentes, un Metodo para templar, otro para conocer los aquerdos todo por una horden agradable y facilissima. — Impreso en Paris, por* PEDRO BALLARD, *impresor del Rey*. MVICXXVII. (A la Bibl. Nat. de Paris.) Nous reproduisons (Fac-sim. IVe) un exemple de la tablature par accords employée par ce fameux guitariste. Il s'agit d'une chanson militaire composée probablement vers 1615, à l'occasion du mariage de LOUIS XIII avec ANNE D'AUTRICHE et de l'arrivée en France de cette illustre princesse. Nous en donnons la traduction (Exemple XXII) pour être jouée dans le style *rasgueado*, c'est-à-dire en accords arpégés.

Si la *Méthode* de BRIZEÑO propagea en France l'art des guitaristes espagnols, un musicien portugais, élevé en Espagne et attaché pendant quelque temps à la suite de PHILIPPE IV, suivant l'exemple de G. A. COLONNA, continua à divulguer les traditions nationales en Italie par la publication de son : *Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección y se muestra ser instrumento perfecto y abundante...*, *por* NICOLAS DOIZI DE VELASCO, *músico de S. M. y del*

1. FÉTIS et EITNER écrivent le nom de cet auteur BRECNEO. Par suite d'une faute d'imprimerie, il est transcrit sur le titre de l'ouvrage avec cette ortographe : BRIÇÑEO, mais à la fin de l'introduction on peut voir la signature correctement écrite, LUIS DE BRIÇEÑO.

Des embarca en Bordeaos. el ſol el ſol de Eſpaña. tocan los clarines.
Los clarines tocan. trompas y caxas. tocan tocan tocan trompas
Y caxas tocan. tocan tocan trompas y caxas.



Sr. *Infante Cardenal; y al presente del* Duque de Medina de las Torres, *virey de Napoles*[1]. *Napoles. Por* Egidéo Longo *1645.* — (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.) Cet ouvrage est fort bien fait, et il a sans doute contribué à former l'école des guitaristes italiens où brillèrent particulièrement Giovanni Battista Granata, de Bologne, et Francesco Corbera, de Pavie[2]. Ce dernier nous semble être une seule et même personne que le virtuose Francisco Corbera ou Corbetta, donné généralement comme espagnol, et auquel on attribue, sous la foi de l'érudit bibliographe Nicolas Antonio (*Bibliotheca Hispana Nova.* Rome, 1672. Tom I. page 318), un *Traité* pour la guitare dédié au Roi Philippe IV, et publié sous le titre : *Guitarra española y sus differencias de sones.* Il est avéré que l'italien Corbetta ou Corbera, l'un des plus habiles exécutants de son époque, parcourut presque toute l'Europe, et après avoir résidé quelque temps à Madrid, finit par se fixer à Paris, où il mourut. Or pendant son long séjour près de la cour de France, il publia un ouvrage fort remarquable : *La Guitare royale* (Paris. H. Bonneuil, 1671), précédé d'un *Discours aux amateurs* de cet instrument, dans lequel il dit avoir publié diverses autres œuvres composées dans le style employé dans chacun des pays qu'il avait visité, et fait expressément allusion à un travail mis à jour deux années auparavant, dans lequel « *il exposait les diverses façons de jouer la guitare* », ce qui convient parfaitement avec le titre de *Guitare espagnole et ses différents jeux*, assigné par le bibliographe espagnol à un ouvrage dont l'intérêt ne peut être mis en doute, mais qui semble malheureusement perdu.

Nous possédons en revanche celui de Gaspar Sanz qui, d'après notre opinion, est le plus remarquable parmi tous ceux du même genre publiés pendant le XVII[e] siècle. L'auteur aragonais et natif de la ville de Calanda, étudia dans sa jeunesse à l'Université de Salamanque, et il y prit successivement les grades de bachelier en théologie et de licencié en philosophie. Après il passa quelques années à Naples, où il développa ses connaissances musicales, à ce qu'on dit, sous la direction de Christoforo Carisani, en ce temps attaché comme organiste à la Chapelle du vice-roi. Mais cela nous semble impossible, car Carisani ou Caresana était beaucoup plus jeune que le guitariste espagnol[3] et que ce ne fut qu'en 1680 qu'il devint organiste de la chapelle du vice-roi de Naples, poste que Gaspar Sanz avait occupé, selon divers auteurs, quelques années auparavant. Or, à cette époque, ce dernier était déjà rentré en Espagne et avait publié son *Traité sur la guitare*. Tout en cultivant l'orgue avec succès le musicien aragonais pratiquait aussi l'instrument à la mode, sur lequel il acquit une grande virtuosité. De retour en sa patrie, ayant conquis une réputation légitime, il obtint d'être nommé professeur de guitare du second Don Juan d'Autriche, fils naturel de Philippe IV et de la célèbre comédienne Maria Calderon, et ce fut pour son princier élève qu'il composa son ouvrage : *Instrucción de musica sobre la gui-*

1. (Nouvelle façon de tablature pour jouer la guitare avec variété et perfection, où l'on prouve que c'est un instrument parfait et abondant (en ressources)... par Nicolas Doizi de Velasco (l'auteur semble avoir italianisé son nom qui est véritablement Nicolas Diaz de Velasco) musicien de S. M. et du Seigneur Infant Cardinal, à présent (au service) du Duc de Medina de las Torres, vice-roi de Naples). On cite une édition plus ancienne, aussi de Naples, datée de 1640, qui semble perdue.

2. Ces deux artistes d'une habileté hors ligne, ont cultivé spécialement la guitare espagnole. Le premier n'a pas publié moins de sept *Recueils*, entre 1646 et 1684, tous à Bologne (la série complète se trouve au *Liceo* de cette ville), d'œuvres pour cet instrument, bien traité en *solo* ou concerté avec violon, viole et basse. Quant au second, outre l'ouvrage que nous citons dans le texte, on doit à son talent : *Scherzi armonici....* (Bologna 1639) et *Varii caprici per la Ghitarra spagnuola....* (s. l. n. d.) (tous les deux aussi au *Liceo* de Bologne).

3. D'après Gennaro Grossi, dans sa *Biographie* de Caresana, cet artiste serait né au village de Verudiano, près de Naples, en 1655, et mourut dans cette dernière ville en 1730.

tarra española, y método de sus primeros rudimentos, hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de Sones y Danças de Rasgueado y Punteado, al estilo Español, Italiano, Francés y Inglés. Con un breve Tratado para acompañar con perfeccion sobre la parte, muy essencial para la Guitarra, Arpa y Organo, resumido en doze reglas y ejemplos los mas principales de contrapunto, y composicion[1]..., *En Zaragoza, por los Herederos de* DIEGO DORMER. *Año de 1674.* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid et à Munich). Pour l'étude de la musique espagnole inspirée de l'art populaire, ce travail est de la plus grande importance. Dans le *Prólogo al deseoso de tañer,* l'auteur nous déclare son but et nous y remarquons tout de suite ce curieux passage : « *Los libros estrangeros enseñan los principios en sones de su país, y a los que empiezan, es menester darle los documentos en los mismos sones que de ordinario oyen*[2] ». Et comme il le dit il le fait, car toute sa musique est de la plus pure souche nationale, dans ses cadences, dans ses dessins, dans ses ornements et dans ses rythmes. Surtout dans le rythme, car lorsque celui-ci se montre presque partout encore timide et tâtonnant, sans oser la moindre hardiesse, les musiciens espagnols l'emploient avec la plus grande liberté et désinvolture, sans la moindre crainte, soutenus par l'art du peuple qui leur sert de modèle et de guide. Voilà la raison d'être des nouveautés qu'ils nous présentent, — nous noterons le même phénomène tout à l'heure en parlant de DURÓN, contemporain de GASPAR SANZ — qui ne sont pas précisément des trouvailles dues à leur talent, mais bel et bien la création spontanée du peuple. Et on ne peut pas se tromper, car il s'agit bien des mêmes traits caractéristiques qui, encore de nos jours, frappent tous ceux qui étudient la véritable musique espagnole.

Le volume de l'éminent artiste contient toute une collection d'airs de danses, de cour et populaires, du plus vif intérêt au point de vue national. On y trouve des *Gallardas, Folias, Zarabandas, Chaconas, Jácaras, Las Hachas, La Vuelta, Rujero, Paradetas, Matachin, Españoletas, Canarios, Villanos, Marionas, Maricapalos, Pasacalles,* etc., etc, c'est-à-dire la fine fleur des mélodies indigènes, dont l'auteur prend bien soin de faire ressortir toute la grâce et tout le charme, en plaçant de-ci et de-là quelques airs de danse d'origine étrangère, *Pavana, Saltarello, Alemanda, Sarabande française,* non moins charmants, mais d'un tout autre sentiment. Parmi tant de richesses nous ferons remarquer tout spécialement (Exemple XXIII) un air de *Folias* — un des types de ces *Folies d'Espagne* dont la destinée devait être si brillante — et une *Sarabande,* curieuse par sa combinaison rythmique, absolument surprenante dans l'art du XVIIe siècle.

Les *Folias* étaient une danse noble, exécutée par



1. Instruction de musique pour la guitare espagnole, et méthode de ses premiers rudiments, jusqu'à pouvoir la jouer avec habileté. Avec deux labyrinthes ingénieux et variété de *Sons* (Morceaux) et airs de Danse tant de *Rasgueado* (manière nationale de jouer l'instrument) que de *Punteado* (pincer) d'après les styles espagnol, italien, français et anglais. Avec un bref traité pour accompagner en perfection sur le livre, très essentiel pour la guitare, la harpe et l'orgue, resumé en douze règles et exemples des plus importants du contrepoint et de la composition....) L'édition de 1674, contient un portrait de DON JUAN D'AUTRICHE. Il en existe une autre, faite aussi à Saragosse par *los Herederos de* DIEGO DORMER. *Año de 1697* (aux Conservatoires de Paris et Bruxelles). Le volume divisé en trois parties contient quarante planches de musique finement gravee sur cuivre, nouveau talent a ajouter aux nombreux déjà possédés par l'auteur, car plus d'une porte cette souscription : GASPAR SANZ *inventor sculpsit.*

2. (Prologue au désireux de jouer, [la guitare]... Les livres étrangers enseignent les principes de l'art avec des airs de leurs pays, et pour ceux qui commencent, il est bon de leur apprendre les mêmes airs qu'ils entendent à l'ordinaire.)



un seul danseur. La mélodie fort simple, mais non dépourvue de grâce, se déploie en deux périodes de huit mesures, dont la première fait cadence sur la dominante, le rythme est marqué à trois temps, et les mêmes ornements mélismatiques se répètent dans les deux parties. Voilà le type original, auquel GASPAR SANZ se conforme, dans son thème, et dans la première variation, pour le modifier dans les deux variations suivantes en toute liberté. Dans son ensemble la composition ne peut être plus gracieuse. La particularité essentielle de la *Sarabande* saute aux yeux, elle se trouve dans le rythme sesquialtère, le caractéristique mélange de mesures à six-huit et à trois-quatre, qui subsiste encore aujourd'hui dans la populaire *Guajira*, chanson cubaine, mais d'origine foncièrement espagnole. Sans doute ce rythme passa en Amérique avec les premiers conquérants, et à présent il nous est revenu paré d'une grâce énervante, fille de l'ardent soleil des tropiques. L'alternative des deux temps, ne revient pas d'une façon régulière dans la composition qui nous occupe, mais tout de même elle se produit avec assez de fréquence pour faire sentir le choc entre les deux rythmes et la combinaison qui en résulte, exigée sûrement par les mouvements désordonnés de cette danse endiablée qui provoqua des condamnations en justice et des censures ecclésiastiques, pour finir par être prohibée en 1630 par ordre exprès du Conseil de Castille.

Le remarquable artiste qui nous occupe avait étudié, pendant son séjour à Naples et à Rome, les procédés propres des virtuoses italiens, surtout avec un certain LELIO COLISTA, fort loué par le PÈRE KIRCHER, (dans la *Musurgia universalis*, Rome, 1650), guitariste romain très apprécié, qu'il appelle l'*Orphée* de son époque. Pour cette raison SANZ emploie l'abécédaire italien pour la notation des accords consonnants et donne des règles fort curieuses concernant l'exécution des ornements italiens : *trillo*, *mordente*, *tremolo*, *strafino*, *appoggiamento* et *smorfiato*, mais il n'oublie pas quelques artifices nationaux comme les *Campanelas*, et traite longuement de la façon de jouer *rasgueado*. En plus il trace deux tableaux qu'il désigne sous le nom de *Laberintos*, l'un pour les accords consonnants, l'autre pour les dissonants, et il développe toutes les règles qu'il faut observer, non seulement pour jouer la guitare avec habileté, mais encore pour composer convenablement pour cet instrument.

Il est regrettable que GASPAR SANZ, musicien très cultivé et de si bon goût, qui mourut à Madrid en 1710[1], n'ait pas publié les autres parties de son ouvrage qu'il annonçait dans son *Prologue*[2]. Peu d'années après un de ses imitateurs, donna aux

1. Voir LOZANO : *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza...* (Zaragoza, 1894).

2. « *Y prometo que si este primer amago de mi habilidad, tiene buena cabida en los aficionados, compondré otros tres libros, que contengan. El primero proseguirá con muchas mas differencias sobre todos los sones de Palacio. El segundo con sonadas italianas, caprichos, fantasias, alemanas, corrientes, gigas, con mucha variedad de aires extrangeros. Y ultimamente otro mas extenso que solo será para los músicos que quieran acompañarse y estar sobre la parte; y este servirá tambien para arpistas y organistas.*

presses un nouveau *Traité* pour la guitare, dont le titre, en style précieux et affecté, accuse bien clairement une époque de décadence : *Luz y Norte musical para caminar por las cifras de la Guitarra Española, y Arpa, tañer y cantar á compas por canto de órgano; y breve explicacion del Arte, con preceptos fáciles, indubitables, y explicados con claras reglas por teórica y práctica. Compuesto por* DON LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ, *Presbitero, Prebendado de la Iglesia Colegial de Villafranca del Bierzo, y natural de Santa Maria de Ribarredonda, Merindad de Bureba, Montañas de Burgos, Conságrale á la Reyna de los Ángeles Maria Santissima de Curiñego, Patrona de dicha Colegial*[1]. *En Madrid : Por* MELCHOR ALVAREZ. *Año de 1677.* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid et au Conserv. de Bruxelles). Malgré sa prétention d'être une espèce d'étoile polaire pour guider par le bon chemin les amateurs de la guitare, l'ouvrage de RUIZ DE RIBAYAZ, reste bien inférieur à celui qu'il prétend imiter, car en premier lieu son système de tablature est assez défectueux.

Nonobstant cet ouvrage présente un certain intérêt, car il contient en effet presque tous les airs des danses de cour et populaires espagnoles de cette époque, dont les noms sont si souvent cités par CERVANTES, QUEVEDO et les autres maitres du roman picaresque : *Pavanas, Gallardas, Danza del Hacha, Chaconas, Rugeros, Sarabandas, Paradetas, Españoletas, Folias, Jácaras, Torneo, Galeria de amor, Mariona, Gayta, Matachines, Turdion, Baca, Pasacalles, Zarambeque, Villano* y *Canario* noms qui sont absolument disparus du répertoire moderne. Notons que l'air de *Gayta*, transcrit par RIBAYAZ, est encore populaire aujourd'hui dans toute la Galice.

Mais ce n'est pas seulement au point de vue de la musique populaire et de son histoire que ce *Traité* est important et curieux. Tout en disant n'être qu'un simple amateur, RIBAYAZ se montre technicien habile et savant professeur. Il commence par établir pour la guitare l'accord *la, re, sol, si, mi*, les cinquièmes et quatrièmes doubles cordes, accordées à l'octave, les troisièmes et secondes, aussi doubles, à l'unisson, et la première seule. Puis il expose les règles concernant le *rasgueado* et le *punteado* et donne un tableau comprenant les douze accords et la façon de les chiffrer. L'auteur dédie les quatre premiers chapitres à nous expliquer tout cela. Les cinq chapitres suivant (5 à 9) sont consacrés à la tablature de la harpe, et les cinq derniers (10 à 14) à celle de l'orgue.

RIBAYAZ nous apprend encore deux particularités intéressantes. La première c'est que de son temps les sillets n'étaient pas encore fixés et que le luthier n'avait pas l'habitude de les placer en construisant l'instrument; donc l'artiste ou l'amateur qui achetait une guitare devait prendre soin de les établir en nouant fortement des cordes en boyau à l'endroit convenable, et l'auteur prend bien soin de dire que la largeur des espaces doit diminuer à mesure que l'on descend sur le manche. La seconde observation nous apprend que, dans toute combinaison métrique autre que la ternaire (proportion), on battait toujours la mesure à deux temps, remarque fort utile pour l'interprétation de la musique de toute cette période.

La liste des *Traités* pour l'instrument national, écrits pendant le XVIIe siècle[2] est close par une œuvre encore peu étudiée, de même que la précédente, répondant aussi à un titre non moins mirifique : *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la Guitarra española, dedicado á la Sacra, Catholica y Real Magestad del Rey Nuestro Señor Don* CARLOS SEGUNDO, *que Dios guarde, por su menor capellán, y mas efecto uassallo, el Licenciado* DON FRANCISCO GUERAU *Presbytero, Músico de su Real Capilla....*[3]. *En Madrid, en la Imprenta de* MANUEL RUIZ DE MURGA. *Año de* MDCLXXXIV. (Au *Brit. Museum*). Notons que la plus curieuse partie de cet ouvrage est celle qui reproduit plusieurs airs de danses de cour et populaires : *Pasacalles, Jácaras, Jácaras de la costa, Mansapalos, Españoletas Pavanas, Gallardas, Folias, Marionas, Canarios* et *Villanos*, très analogues à ceux transcrits par RUIZ DE RIBAYAZ. C'est l'avant-dernier *Traité* savant, noté en tablature, concernant la guitare, dû à un artiste espagnol, car celui publié en 1714 : *Resumen de acompañar la parte con la guitarra*[4] par DON SANTIAGO DE MURCIA, professeur de la Reine MARIE-LOUISE GABRIELLE DE SAVOIE, première épouse de PHILIPPE V, signale bel et bien l'éclipse de cette manifestation artistique, si éminemment nationale, et dont le passé avait été si glorieux.

---

en particular conducirá mucho para tañer las sonadas cromáticas de Biolines que vienen de Italia, que por no haber quien dé alguna luz á los instrumentistas de España (aunque son muy diestros) les causa novedad y dificultad grande cuando ven un papel de la música italiana con tantos sustenidos y bemoles, pero habiendo recogido las mejores reglas de mis maestros para este efecto en Roma y Napoles, juntamente con otras de los mejores Maestros de capilla de España en particular de CAPITÁN.... » « Je promets que si ce premier essai de mon habileté reçoit un bon accueil de la part des amateurs, je composerai trois autres livres qui contiendront : le premier une suite [de celui-ci] avec beaucoup de variations sur tous les airs de cour; le second des sonates italiennes, caprices, fantaisies, allemandes, courantes, gigues et grande variété d'airs étrangers; et dernièrement un autre plus étendu qui sera surtout pour les musiciens désireux de s'accompagner sur la partie [à livre ouvert]; et celle-ci servira également pour les harpistes et les organistes; et particulièrement aidera beaucoup à jouer les sonates chromatiques pour Violon (sans doute il fait allusion aux ouvrages de CORELLI) qui viennent d'Italie, et qu'à cause de ce que personne ne leur donne quelques éclaircissements, les instrumentistes d'Espagne — bien que très habiles — sont surpris et éprouvent une grande difficulté quand ils ont à lire une feuille de musique italienne toute remplie de dièses et de bémols, mais à cet effet j'ai recueilli les meilleures règles de mes maîtres de Rome et de Naples, ainsi que d'autres d'après les plus excellents maîtres de Chapelle d'Espagne, particulièrement de CAPITAN (MATEO ROMERO).... » *Loc. cit.*

1. (Lumière et Nord musical pour cheminer à travers la tablature de la guitare espagnole et de la harpe, jouer et chanter en mesure le chant d'orgue; avec des brèves explications de l'art, en préceptes faciles, indubitables, expliqués par des règles claires, théoriques et pratiques. Composé par DON LUCAS RUIZ DE RIBAYAZ, *Prêtre, Prébendier de l'Eglise Collégiale de Villafranca del Vierzo, et naturel de Santa Maria de Ribarredonda, District de Bureba, dans les montagnes de Burgos, qui le consacre à la Reine des Anges, Notre-Dame de Curiñego, Patronne de ladite collégiale.)* Ce titre contient toutes les notices connues sur la vie de l'auteur.

2. Généralement on cite à cet endroit d'autres auteurs ayant écrit des ouvrages pour la guitare comme GRANADA, PELEGRIN, MOLINA et BONDIA. Les trois premiers, malgré qu'un chauvinisme exagéré ait ortographié à l'espagnole leurs noms, sont italiens et s'appellent en réalité GIOVANNI BATISTA GRANATA et DOMENICO PELLEGRINI, les deux de Bologne, et FRANCESCO MOLINO, de Florence, qui vécut presque un siècle plus tard. BONDIA a publié un ouvrage intitulé : *Cytara de Apolo y Parnaso en Aragon* (Saragosse, 1650), qui n'est qu'un recueil de poésies.

3. Poème harmonique, composé en tablature sur l'accord de la Guitare espagnole, dédié à la Sacrée, Catholique et Royale Majesté du Roi notre Seigneur Don CARLOS II, que Dieu garde, par son moindre chapelain et plus fidèle vassal, le *Licencié* DON FRANCISCO GUERAU, *Prêtre, Musicien de la chapelle royale....* Outre ces légers renseignements on ne possède aucune autre donnée biographique concernant cet auteur.

4. (Résumé [de l'art] d'accompagner sur la partie [à livre ouvert avec la guitare.... Madrid, 1714, avec des gravures à l'eau-forte). Cet ouvrage inconnu à FÉTIS et à EITNER se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

Et nous disons l'éclipse, car s'il est vrai que pendant presque tout le XVIIIe siècle l'instrument national perd son prestige aristocratique et élégant pour retourner au peuple d'où il provenait et qui toujours lui était resté et lui reste encore fidèle, il devait avoir un splendide renouveau artistique, au début du siècle dernier, comme si, répondant aux échos de la guerre de l'indépendance, il avait voulu aussi s'unir à ce beau mouvement de l'âme nationale.

Et qu'on nous permette d'insister quelque peu sur le rôle important que cette branche de la musique représente dans le développement de l'art espagnol, car c'est précisément, d'abord par les *vihuelistas*, puis par les *guitarristas*, que l'esprit et les sentiments de la race arrivent à pénétrer dans les productions de l'art savant, de façon à leur imprimer un caractère vraiment du terroir. Œuvre de modestes artisans, qui fut cependant féconde et bienfaisante, car remarquons-le bien, l'éclipse de la guitare, coïncide avec l'avènement de la musique italienne et le déclin de l'art national.

En plus c'est grâce à ce modeste instrument, d'une valeur secondaire dans l'orchestre moderne, mais d'un charme intime incontestable et s'adaptant de façon admirable pour accompagner la voix humaine, que la musique foncièrement espagnole a exercé quelque influence sur l'art européen. On ne peut nier la grande valeur des maîtres espagnols qui ont cultivé la polyphonie, nous croyons l'avoir démontré, mais cette forme artistique se mouvait dans un cercle restreint, dans une ambiance trop isochrome, et commune à tous les artistes de l'époque, pour que le sentiment national pût s'y montrer en toute liberté. Nous avons trop longuement parlé de cela pour y revenir de nouveau. Dans l'art des *vihuelistas* et de leurs légitimes héritiers, c'était tout autre chose. Libres des entraves de la science scolastique, ces hardis révolutionnaires — et ils le furent pour leur temps — ne reconnurent d'autre guide ni d'autre maître que l'explosion spontanée du sentiment naturel, et voilà la cause première de leur action directe sur le peuple, dont ils interprétaient le fond de l'âme. Or c'était l'époque où les armées espagnoles se promenaient dans une grande partie de l'Europe, et les soldats, soit pour distraire la monotonie des marches, soit pour égayer les heures de campement, aiment à chanter. La guitare n'est pas un instrument trop encombrant, une vivandière peut la transporter aisément dans son fourgon, — et en plus sa technique n'est pas trop difficile. Combien de fois n'a-t-elle pas dû résoner sur les routes de Naples, dans les plaines de la Lombardie, ou parmi les dunes des Pays-Bas, accompagnant une de ces belles chansons populaires, réconfort contre les peines et les misères de la vie, médecine contre la nostalgie de la patrie lointaine. Le charme de ces fraîches et originales mélodies était si grand, que les mêmes ennemis qu'on allait combattre finissaient par se les approprier. Il n'est pas rare, en effet, de trouver des désinences de l'art populaire espagnol dans le *folk-lore* musical de divers pays. Souvent la même chanson ne faisait que changer de texte en passant d'une langue à l'autre. Même dans les pays où la lutte fut le plus acharnée, comme la Hollande, ce fait peut être facilement constaté. Dans les recueils de chansons flamandes ou néerlandaises du début du XVIe siècle [1] on trouve fréquemment notées des mélodies espagnoles, quelquefois avec leur origine indiquée, comme c'est le cas pour ce gracieux et pimpant *Balletti Espagnole* (Exemple XXIV), — nous res-



pectons l'orthographe de l'original, — que le populaire poète Jan Jansen Starter, a choisi comme *stemme* ou timbre d'une chanson où l'on trouve un couplet écrit en honneur du Prince d'Orange, Guillaume le Taciturne; du Roi de Bohême; du Prince Hendrigo, sans doute Henri de Condé, qui avait à venger la mort de son père, tué d'un coup de pistolet dans la tête, en 1569; du Duc Christian de Brunswick, du Comte de Mansfeld, en un mot, de tous les ennemis de l'Espagne, et cette transformation spirituelle, ne laisse pas d'être bizarre et amusante.

D'autre part, il faut tenir compte que les danses

1. Comme celui de J. J. Starter, intitulé : *Friesche Lusthof Beplant met verscheijden Stichtelijcke Minne liedekens Boertige, Kluchten, etc..., den achsten druck op nieuws voneerdert. — T' Vtrecht, bij* Amelis Jansz *in de lijmmerckt.* — CIↃ. IↃCXXI (1621). (Fraîche cour de plaisir, où sont plantées beaucoup d'édifiantes chansons paysannes, à boire, etc.

nationales s'étaient répandues par toute l'Europe et que généralement la guitare les accompagnait. Depuis la plus lointaine antiquité (souvenons-nous des Épigrammes de MARTIAL) on les avait beaucoup admirées, et quoique bien transformées, elles conservaient toujours leur grâce élégante et primitive. Les humanistes du XVIe siècle rapprochaient le *meneo* de la *crissatura* romaine, et le *zapateado* ou *taconeo* du *lactisma*; or ces deux pas étaient entrés dans la composition de la *Sarabande*, dans laquelle on peut remarquer aussi l'influence de la *chika* ou grande danse voluptueuse des nègres, que l'on retrouve partout en Afrique, et qui fut sans doute importée lors de l'invasion arabe. Formée par tous ces éléments païens, la *Sarabande*, danse exclusivement féminine — de laquelle provient *el Ole* moderne — popularisée par les *troteras* ou danseuses de rues juives et mauresques, fut jugée comme invention diabolique, propre à induire les hommes en tentation et sévèrement condamnée par les moralistes. D'autres savants, et parmi eux le PÈRE SARMIENTO, au dire du jésuite JUAN ANDRÉS (*Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*, Madrid, 1785), prétendent que c'est la plus ancienne manifestation de la poésie espagnole, faite en vue de la danse et du chant et qu'elle avait été formée sur l'exemple des séquences ecclésiastiques. Le fait est que pendant l'époque de sa plus grande vogue, soit le règne de PHILIPPE II, elle produisit plus d'un scandale. On eut beau faire, le peuple ne voulait pas renoncer à sa danse favorite et une prohibition du Conseil de Castille fut nécessaire pour l'exiler des mœurs.

En sortant d'Espagne la *Sarabande* avait changé de caractère et était devenue une danse noble, d'un mouvement grave, rythmé à trois temps. On raconte que le CARDINAL DE RICHELIEU l'aurait dansée, travesti en bouffon, avec des grelots attachés aux jarrets et en s'accompagnant avec des castagnettes, devant la belle ANNE D'AUTRICHE dont il voulait obtenir les faveurs. Il est certain qu'en France elle eut des admirateurs frénétiques et passionnés, de même que dans son pays d'origine, car SAINT-ÉVREMOND, raconte que le poète VAUQUELIN DES YVETAUX, décédé à Brianval en 1649, malgré les malheurs qu'il eût à pâtir pendant la dernière partie de sa vie, âgé de quatre-vingts ans, et se sentant mourir, dit à sa femme : « Ma mie, jouez-moi, je vous prie, une *Sarabande*, afin que je passe plus doucement. »

Non moins populaire et universellement répandue fut la *Chacona*. CERVANTES qui parle d'elle dans sa délicieuse nouvelle *La ilustre fregona*, lui donne une origine américaine, car il l'appelle *indienne* et *mulâtre*. Il est possible qu'elle soit importée des Indiens du Chaco, région de l'Argentine, quoique quelques philologues fassent provenir son nom du mot basque *Chocuno*, qui veut dire joli. Venue des pays d'outremer ou de l'ancienne *Euskaria*, la *Chaconne* n'était pas moins procace et lascive que son aînée la *Sarabande*. Nous la trouvons mentionnée pour la première fois dans la littérature espagnole, dans l'*Entremés del Platillo*, écrit par le grenadin SIMON AGUADO, à l'occasion des noces de PHILIPPE III célébrées à Valence en 1599, où il paraît qu'elle fut chantée et dansée. Un des couplets fait aussi allusion à son origine américaine. La *Chaconne*, ordinairement exécutée par divers couples de danseurs et de danseuses, jouit d'une grande faveur pendant tout le XVIIe siècle et ne fut détrônée que par les *Seguidillas* et le *Fandango*, d'où sont dérivées la plupart des danses actuelles. Au même genre de danses voluptueuses appartenaient l'*escarraman*, le *zarambeque* et le *zorongo*, dont la vogue fut beaucoup moindre.

D'Espagne, la *Chaconne* se répandit en France, où elle jouit d'une grande faveur pendant les règnes de LOUIS XIV et de LOUIS XV, et, de là, dans l'Europe entière. En traversant les Pyrénées elle s'était morigérée quelque peu. On en trouve une excellente description dans le *Dictionnaire de Musique* (Paris, 1768) de JEAN-JACQUES ROUSSEAU.

Puisque nous traitons de la musique de danse, disons incidemment quelques mots sur le Menuet ou *Minuete* dont l'apparition remonte vers l'année 1650 et qu'on assure originaire du Poitou [1]. Sans contredire cette opinion qui est généralement acceptée, il nous faut constater que la nouvelle danse, dont le rôle devait être si important dans le futur développement de la musique instrumentale du XVIIIe siècle, fut bien vite connue et adoptée en Espagne, et que peut-être LULLY n'est point le premier — comme le veut l'abbé BROSSARD [2] — à l'avoir traité d'une façon artistique et transporté à l'orchestre. Parmi les œuvres des maîtres espagnols du XVIIe siècle qui nous sont parvenues, on trouve un bon nombre de Menuets-*Minuetes*, déjà empreints d'une certaine couleur nationale. Il y en a même de deux sortes, à trois et à quatre temps, ces derniers, dont nous ne connaissons pas d'analogues dans les autres pays, d'un rythme tout contraire à celui qui est employé constamment. Quoique par cette transformation rythmique (Exemple XXV) ils n'aient rien perdu de



1. On admet qu'il fut créé par un maître de danse de Poitiers à l'occasion des noces d'argent d'un gentilhomme de la province. Il était dérivé de la *courante* à laquelle il se substitua. Apporté à Paris il fut traité artistiquement en musique par LULLY en 1653.

2. *Dictionnaire de Musique*.... Paris, CHRISTOPHE BALLARD, 1703.



la grâce mélodique propre à cette danse de cour, nous croyons que les *Minuetes* à quatre temps n'étaient pas destinés à la danse. Ils nous semblent plutôt composés pour le chant et, en ce cas, ils doivent être assimilés à ces chansons ou *sonecitos de palacio* qu'il était à la mode d'exécuter dans les intermèdes des fêtes aristocratiques et dont le souvenir nous a été conservé par de nombreux écrivains de l'époque. Le fait essentiel est que cette espèce de musique de danse s'enracina tout à fait dans l'art espagnol et qu'elle y prit un nouveau caractère [1] (comme le prouve le style si typique de plusieurs *Menuets* composés par DURÓN, le DOCTEUR BASSA et d'autres musiciens distingués.

De même que la *Sarabande* et la *Chaconne*, la *Passacaille* — et son nom *Pasacalle* (Passer la rue) l'indique en toute clarté — est originaire d'Espagne. Primitivement ce n'était pas un air de danse, mais bien un air de marche destiné à être chanté et joué en se promenant. La guitare soutenue par une bandoulière servait à l'accompagner. C'était une façon de se communiquer avec la bienaimée prisonnière, cachée derrière la jalousie cadenassée, en se narguant de la fureur du père, du tuteur ou du mari jaloux. L'illustre compositeur MARIN nous a laissé de nombreux et de forts beaux exemples de cette forme de chanson [2]. En passant en France, où les mœurs n'étaient plus les mêmes, le *Pasacalle* original, devint un air de danse lent et grave, à trois temps et fort voisin de la *Chaconne*, qui fut très répandu pendant tout le XVII[e] siècle. Le trait particulier de la musique qui lui était affectée consiste en ce que la basse est formée par un thème de quelques mesures (2, 4 ou 8 au plus) se répétant sans cesse, sur lequel les parties supérieures exécutent toute sorte d'ornements et de broderies. On comprend aisément combien cette forme typique était faite pour attirer l'attention des organistes et des clavecinistes, qui y trouvaient une splendide occasion de déployer ingénieusement les ressources d'un riche contrepoint, et qui, pour augmenter le nombre des combinaisons, transportèrent souvent le thème fixe de la basse à la partie du chant. De cette façon la *Pasacalle*, laissant d'être une danse, fut élevée jusqu'à la musique symphonique, et son rôle dans l'art devint de plus en plus considérable.

Pour ceux que les danses espagnoles intéressent, nous signalerons un ouvrage ayant sous plus d'un rapport trait à notre sujet, et qui contient de précieux renseignements sur cette matière. Il est l'œuvre de JUAN DE ESQUIVEL NAVARRO « naturel de Séville, et disciple d'ANTONIO DE ALMENDA, maître de danse de S. M. le Roi PHILIPPE IV ». Ces *Discours sur l'art de la Danse, ses excellences et sa première origine, en réprouvant les actions déshonnêtes* [3], parus en 1642, sont d'autant plus importants qu'ils restent l'unique ouvrage traitant ce thème si intimement uni à l'histoire de la musique, publié en Espagne pendant les siècles XVI[e] et XVII[e]. ESQUIVEL n'était pas danseur de profession, et il s'occupe surtout des danses aristocratiques dont la connaissance faisait le complément indispensable de toute éducation de gentilhomme ou de prince, telles que la *Gallarda*, *el Rey D. Alonso el Bueno* et le *Bran* d'Angleterre. Pour prouver la noblesse de son art il lui donne comme inventeur le Patriarche DAN, chef d'une des douze

1. Tant la musique que la danse du Menuet eurent des formes très variées pendant le XVII[e] et le XVIII[e] siècle. Il y eut, entre autres, le *Menuet d'Espagne*, le Menuet d'Ecosse et celui de Bohême, ainsi que ceux que l'on appelait à quatre, à six, a huit, du nombre des couples qui l'exécutaient. En rythme quaternaire nous ne connaissons que les espagnols.

2. Nous en avons reproduit un. Voir exemple XVII, page 2080.

3. *Discursos sobre el arte del Danzado y sus excelencias, y primer origen, reprobando las acciones deshonestas; compuestos por* JUAN DE ESQUIVEL NAVARRO, *vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discipulo de* ANTONIO DE ALMENDA, *maestro de danzar de la magestad del Rey nuestro Señor* DON FELIPE IV (*q. D. g.*). *Dedicados á* DON ALONSO ORTIZ DE ZUÑIGA PONCE DE LEON Y SANDOVAL, *hijo primogénito del* MARQUÉS DE VALDEMINAS *y sucesor en su casa, estado y mayorazgos. — Con licencia, impresos en Sevilla por* JUAN GOMEZ DE BLÁS. *Año de 1642* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid).

tribus du peuple d'Israël. Néanmoins il accorde une certaine attention à la *Sarabanda*, *Chacona*, *Rastro* et *Jácara*, danses populaires et picaresques, mais contenant beaucoup plus d'éléments esthétiques que les autres, froides, cérémonieuses et compassées, en usage à la cour et dans la société.

Nous nous sommes peut-être un peu trop étendu sur ce chapitre en apparence secondaire, cependant indispensable, car cette dissertation vient appuyer notre opinion sur l'influence positive exercée par la musique espagnole sur l'art du reste de l'Europe. Presque toutes les chansons ou airs de danses, qui nous ont occupé, *Sarabande*, *Chaconne*, *Passacaille*, *Folies*, sont entrés de plein droit dans le domaine de la musique instrumentale. Leurs formes typiques et originales ont séduit les plus grands maîtres de toutes les écoles, qui les ont pris comme modèles et les ont transformés en œuvre artistique, produit de l'art savant. LULLY et RAMEAU, BACH et HAENDEL, même l'anglais PURCELL, ont créé des merveilles dont l'idée première procède de ces humbles origines. Nous les voyons figurer comme fragment indispensable dans les *Suites instrumentales*, les *Sonates* et les *Concerto* des XVII[e] et XVIII[e] siècles, et la *Chaconne* devient le complément nécessaire qui sert de conclusion à tout opéra ou ballet français. Le procès de l'évolution de ces danses populaires espagnoles jusqu'à leur entrée dans la sphère de la musique pure, formerait le sujet d'une étude fort intéressante et féconde en résultats, que personne n'a encore intenté, du moins à notre connaissance. Nous pourrions, par exemple, signaler plus d'une analogie entre quelques-unes des admirables *Chaconnes* de BACH, et les airs de cette danse, composés par GASPAR SANZ, et publiés dans son *Instruccion de Música sobre la Guitarra española*, dix ans avant la naissance du glorieux patriarche de la musique allemande. Mais, pour confirmer et ratifier notre dire, il est suffisant de remarquer l'extraordinaire fortune de l'air populaire universellement connu sous le nom de *Folies d'Espagne*, la typique *Folia* dont nous avons reproduit un des plus anciens modèles connus, extrait de l'œuvre du fameux guitariste espagnol ci-dessus nommé. Sa vogue, qui fut très grande, persiste jusqu'au début du siècle dernier, et nous voyons sa grâce naïve et primesautière inspirer les plus illustres maîtres. Suivons un peu son histoire[1].

Importée en Italie par les guitaristes espagnols, peut-être par ce même GASPAR SANZ, qui résida quelque temps à Naples et à Rome, elle y devient bien vite populaire. D'abord, un certain FARINELLI (CRISTIANO?), qu'on prétend oncle du célèbre chanteur, compositeur au service de GEORGES I[er] DE HANOVRE et son résident à Venise, s'approprie le thème tombé dans le domaine public, et c'est d'après sa version[2] que CORELLI, le créateur de la technique moderne du violon, compose ses célèbres vingt-quatre variations, d'une fantaisie si riche et si abondante, désignées sous le nom de *Folia* et publiées à la fin de son œuvre cinquième, (XII *Sonate a violino e violone o cembalo*. Rome, 1700). La faveur dont jouit cette création ravissante fut aussi grande que méritée. (Exemple XXVI.) L'illustre ANTONIO VIVALDI, suivant l'exemple de son émule, traite de nouveau le thème



dans la forme des variations[3] et, plus tard, nous voyons le doux génie de PERGOLÈSE imiter les modulations de la mélodie espagnole dans le début de son si fameux *Stabat Mater* (Naples, 1736). D'Italie, l'air charmant passe en Allemagne. Le théoricien KUHNAU en parle dans les premières pages de son *Der musikalische Quacksalber* (*Charlatan musical*, Dresde, 1700) comme de quelque chose très connu et MATTHESON en fait de même en le rapprochant de celui de la *Sarabande*, dans son *Der Vollkommene Capellmeister*. (Le parfait maître de chapelle. Hambourg, 1739). Quelques années auparavant le véritable fondateur de l'opéra allemand, REINHARD KEISER, l'avait employé dans l'ouverture de son opéra-comique *Jodelet*[4], joué à Hambourg en 1726, et après lui, JEAN-SÉBASTIEN BACH, le maître des maîtres, ne dédaigne pas ce motif devenu vulgaire, mais jamais banal, et le place, tout en le parant d'une grâce nouvelle qui l'ennoblit et lui imprime un certain charme mélancolique (Exemple XXVII) dans sa *Cantate en burlesque* (*Bauerncantate* : *Men han en neue Oberkeet*) qui date de 1742. Nous ne finirions jamais si nous

1. On comprendra qu'il s'agit d'un simple aperçu ; l'étude approfondie du sujet, sur lequel nous possédons de nombreux renseignements, nous entraînerait trop loin.

2. Voici l'opinion générale, mais il est possible que CORELLI ait puisé à d'autres sources. En tout cas le schéma mélodique qu'il a traité, est très analogue à celui de la *Folia* de GASPAR SANZ, que nous avons reproduit dans l'exemple XXIII. (Voir page 2097).

3. Voir CHRYSANDER : *Händel's Biographie* (Leipzig, BREITKOPF UND HAERTEL, 1858-1867). Tom. I, pag. 357, not. 36.

4. Ce morceau a été publié par le D. LINDNER dans le second volume de son ouvrage : *Die erste Stehende Deutsche Oper*. — *9 Compositionen aus den Jahren 1700-1734*..., von REINHARD KEISER Berlin ; SCHLESINGER, 1855.



énumérions toutes les fois que le thème ou le rythme des *Folies d'Espagne* a inspiré des airs de ballet aux maîtres de l'opéra français de LULLY, jusqu'à RAMEAU. Après eux, GRÉTRY l'utilise pour l'accompagnement de l'air de *Lopez : Le mariage est une envie....* qui se trouve dans le second acte de *L'amant jaloux*, un des meilleurs opéras-comiques du maître, représenté pour la première fois à Versailles le 20 novembre 1778. Enfin, l'illustre CHERUBINI semble le dernier qui en ait tiré profit dans le premier mouvement de l'ouverture de son opéra-comique *L'hôtellerie portugaise* (Exemple XXVIII), exécutée à Paris sur le théâtre Feydeau le 25 juillet 1798. La qualité des artistes qui ont traité les *Folies d'Espagne*, tous parmi les premières figures de l'art nous semble un argument décisif en honneur de ces mélodies nationales, dont la grâce, l'originalité et le charme ne sauraient être discutés.





VII. — **Nouveaux théoriciens.**

Bien que le formidable et pédantesque *Mélopeo* de CERONE, continuât à jouir d'une autorité que personne n'aurait osé lui contester, les musiciens espagnols ne laissèrent pas d'approfondir la technique de leur art et de publier les résultats de leurs spéculations scientifiques. Quoiqu'en plus petit nombre que dans le passé, on édita, pendant la dernière partie du XVIIe siècle, divers ouvrages qui, par leur importance, de même que par les idées qu'ils représentent, ont plein droit à ne pas être oubliés dans cette étude.

Le plus remarquable de tous est dû à DON ANDRÉS LORENTE, prébendier et organiste de l'église magistrale d'Alcalá de Hénares, qui fut à la fois théoricien et compositeur, et sous ce double aspect réussit à faire preuve de beaucoup de savoir et d'un goût très pur. Comme contrapontiste, il est l'égal de ces illustres maîtres du XVIe siècle, qu'il avait particulièrement étudiés, — sans renoncer pour cela aux traditions de l'art national, — et il fait bien preuve de sa connaissance des artistes italiens et flamands, dans son livre : *Le Pourquoi de la Musique*[1]. (Alcalá de Hénares, 1672) dont la spécialité est l'étude des *faux bourdons* et où il fait l'analyse raisonnée, des quatre branches de l'art, c'est-à-dire du plain-chant, du chant d'orgue ou figuré, du contrepoint et de la composition. L'auteur déclare (lib. II. p. 218) avoir composé un livre *Del órgano*, dans lequel il traitait de la technique de tous les instruments et particulièrement de l'orgue, qui est resté inédit.

Nous avons parlé de l'évêque CARAMUEL DE LOBKOWITZ, à propos de l'ouvrage du moine de Citeaux, PEDRO DE UREÑA, réformateur du système guidonien, qu'il fut le premier à publier. Ce singulier personnage dont la vie tient un peu du roman s'est occupé à diverses reprises de l'art musical, sous ses plus différents aspects. Fils d'un gentilhomme du Luxembourg établi à Madrid, et descendant par sa mère d'une illustre famille allemande dont il ajouta le nom au nom paternel, JUAN CARAMUEL naquit dans la capitale de l'Espagne le 23 mai 1606. Dès sa première jeunesse, il fit preuve d'un vif esprit, fort enclin à l'étude, surtout des disciplines mathématiques. Après avoir suivi des cours de philosophie à l'Université d'Alcalá, il prit l'habit cistercien dans le monastère de *la Espina*, où probablement il développa ses études musicales sous la direction du théoricien dont il devait commenter et publier les œuvres, alors moine de cette abbaye, appartenant au diocèse de Palencia. Son ordre l'envoya résider au monastère des Dunes, et pendant son séjour dans les Flandres il obtint, en 1638, le bonnet de docteur en théologie à la Faculté de Louvain. Son mérite extraordinaire le fit nommer successivement abbé de Melrose et vicaire général des Cisterciens en Angleterre, abbé de Saint-Disibode ou de Dissembourg, dans le Palatinat, et suffragant de l'électeur de Mayence, sous le titre d'évêque de Missy. Le roi PHILIPPE IV le nomma comme son représentant diplomatique à la cour de l'empereur FERDINAND III. CARAMUEL acquit bien vite l'affection et l'estime de ce dernier souverain, tellement qu'il lui donna les abbayes de Montferrat à Prague et de Sainte-Croix à Vienne. Lors du siège de Prague par GUSTAVE-ADOLPHE, il troque le froc contre la cuirasse, et organise une compagnie de moines qu'il commande avec le titre de capitaine, faisant preuve de ses connaissances comme ingénieur, en dirigeant des travaux de fortification et défense, de même qu'il avait fait à Frankendal et à l'occasion du siège de Louvain par les troupes de France et de Hollande. ALEXANDRE VII ayant été élu pape en 1655, l'appela à Rome, car il avait conçu pour lui une grande estime pendant qu'il etait nonce à la diète de Cologne — et le nomma aux évêchés de Campagna et de Satriano dans le royaume de Naples. En 1673 il s'en démit volontairement et fut promu par le Roi d'Espagne à celui de Vigevano, dans le duché de Milan; il y mourut le 8 septembre 1682.

1 *El por qué de la Música, en que se contiene las quatro artes de ella, canto-llano, canto de organo, contrapunto, y composicion, y en cada una de ellas nuevas reglas, razon abreviada, en útiles preceptos, aun en las cosas mas dificiles, tocantes á la Harmonia música, numerosos exemplos, con clara inteligencia, en estilo breve, que al maestro deleytan, y al discipulo enseñan, cuya direccion se verá sucintamente anotada antes del Prólogo. Dedicado á Maria Santissima nuestra Abogada y Señora.... Por su autor, el maestro* ANDRÉS LORENTE, *natural de la Villa de Anchuelo, Arçobispado de Toledo, Graduado en la Facultad de Artes por la Universidad de Alcalá, Comissario del Santo Oficio de la Inquisicion de Toledo, Racionero y Organista de la Iglesia Magistral de S. Justo y Pastor de la Villa de Alcalá de Henares. En Alcalá de Henares, en la imprenta de* NICOLAS DE XAMARES. *Año de 1672.* (Aux Bibl. *Nacional* de Madrid, de Bologne et de Glasgow). On cite une édition de 1699, mais il s'agit de la même précédente, dont seulement le titre et la date ont été changés. LORENTE fut enterré dans l'église d'Alcala, où il exerçait la profession d'organiste; on y voit encore sa dalle mortuaire. La Bibl. Roy. de Munich possède en manuscrit cinq de ses compositions : 1 *Magnificat* à 8 voix, *Conceptio gloriosæ*, motet a 6, et trois *Ave maris stella* à 4 et 5 voix.

Malgré ses nombreux voyages et sa vie accidentée, ce moine diplomate et guerrier, trouva le temps pour écrire et publier soixante-dix-sept volumes sur les plus diverses matières, passant de la haute théologie aux mathématiques et de l'architecture à la musique avec une égale désinvolture. On ne peut nier que son érudition était profonde, quoique peu solide, et que son imagination extrêmement vive ne le porta parfois trop loin. Ses contemporains disaient de lui que s'il s'était élevé aux plus hauts degrés de l'intelligence et qu'il fut doué d'une éloquence peu commune, par contre il manquait de jugement.

Dans la masse des œuvres de CARAMUEL il s'en trouve quelques-unes concernant spécialement la musique — les deux livres publiés à Vienne en 1645 et à Rome en 1669, auxquels nous avons fait allusion en traitant des doctrines de PEDRO DE UREÑA qu'ils développaient — art qui semble l'avoir intéressé vivement, puisqu'il en voulait même en faire une étude considérable, dont il avait tracé le plan[1]. Nous ignorons si ce vaste projet fut exécuté, en tous cas elle ne se trouve pas entre les œuvres imprimées de ce fécond polygraphe, mais en revanche, plusieurs de ses autres écrits présentent de l'intérêt au point de vue musical. Tel celui intitulé *Mathesis audax*[2] (Louvain, 1644) soit la *Philosophie Mathématique* — où il prétend résoudre toutes les questions, même les théologiques, inclues celles qui regardent la grâce et le libre arbitre, par le seul moyen de la règle et du compas —; ou bien la *Metamétrica*[3] (Rome, 1663), espèce d'art poétique qui traite de la quantité des syllabes, et constitue la première partie de sa *Rithmica*[4] (Sanctangeli, 1665), dans laquelle il considère les combinaisons de nombres, qui peuvent avoir lieu dans toutes sortes de langues. Quoique les doctrines de CARAMUEL soient aussi aventureuses que sa propre existence, il est souvent fort clairvoyant, et on peut trouver dans ses écrits des renseignements précieux, des traits expressifs et des définitions excellentes. Dans le dernier des traités que nous venons de nommer, il passe successivement en revue la Poésie, la Musique et le Théâtre, et nous fournit dans cette dernière section, toutes sortes de détails du plus grand intérêt sur l'art dramatique, les acteurs et les actrices de son temps.

Ajoutons qu'il a aussi publié une étude sur BOÈCE (BOETIUS, *sive ejus vita moralibus Monitis exornata*. Prague, 1647) où il expose et commente les doctrines artistiques de la plus grande autorité musicale du moyen âge, et que dans une de ses dernières publications : *Architectura civil recta y obliqua* (Vigevano, 1678) il s'occupe de nouveau de la musique, et fait un extrait de l'ouvrage *Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La, Bi, Ars nova musica*, qu'il avait publié à Vienne en 1646, et à Rome, en espagnol, en 1666, annonçant le projet de le développer de nouveau et d'en donner une troisième version[5]. Cette bizarre et singulière personnalité, dont le génie et le savoir sont incontestables, dont l'originalité, surtout dans les sciences philosophiques, fut vraiment extraordinaire, n'a pas encore été assez étudiée — il est vrai que la rareté excessive de presque toutes ses nombreuses productions rend une semblable entreprise fort difficile, — et cela nous semble regrettable; en tous cas il a plein droit à occuper une place dans l'histoire de l'art espagnol, comme esprit ardent et innovateur, qui a propagé les doc-

1. On le trouve inséré dans la liste de ses ouvrages qu'il envoya en 1648, à CHARLES DE VISCH, qui l'a publié dans sa *Bibliotheca Scriptorum S. Ordinis Cisterciencis...* (Coloniæ Agrippinæ, 1651, p. 178). Nous croyons devoir reproduire ce document fort peu connu, quoique du plus vif intérêt pour l'époque. CARAMUEL commence par dire que tous ses ouvrages s'enchaînent les uns aux autres, et que souvent il renvoie le lecteur à ceux qu'il a publié avec antériorité. Puis il réduit l'ensemble de ses connaissances à neuf groupes ainsi spécifiés : *Cursus*, I. *Liberalem*, II. *Mathematicum*, III. *Musicum*, IV. *Chirosophicum*, V. *Philosophicum*, VI. *Theologicum scholasticum*, VII. *Moralem philosophicum*, VIII. *Moralem theologicum* et IX. *Scripturarium*. Voici l'exposé du *Cursus musicus* : « *An ars Liberalis, an Mathematica musica sit, multi curiosi inquirunt, et ingeniose exponunt. Et ego, ne inutilibus controversiis implicer, seorsim enarmonica edissero et ad Libros sequentes, reduco :*

« *Ortographia Musica. — Tractat de figuris et characteribus, quibus utuntur Musici.*

« *Orthologia Musica. — Agit de eorundem characterum notarumque denominatione : et in tres Partes subdividitur.*

« *Prima est : Fer-di-nan-dus-Ter-ti-us. Utitur istis voculis, et compendio mirabili Artem copiosissima tradit — Secunda : Ut-Re-Mi-Fa-Sol-La-Bi, quarum notarum nomina volumus omnino retinere. — Tertia est apologetica, et complectitur nonnullas eruditas Epistolas pro et contra scriptas. Constabit ex Orthologia Artem, quæ vel horâ addisci possit, tot esse tricis implicatam, ut vix annis pluribus soleat, totamque additione unius Notæ reduci ad incredibilem facilitatem. Admissa est et praticatur nova hæc Musica præter Monfferratensia Monasteria, in S. Crucis Abbatia et etiam in aliis Cœnobiis, ubi summâ Juvenes facilitate et felicitate instituuntur.*

« *Poetica Musica. — Omnem Artem Metricam, omniaque Carminum et Versuum genera ad Musica fundamenta reducit. — Huc spectat Vocalis Musicæ, quæ miro ingenium eas tantum Notas admittit, quæ vocalibus textus correspondent. Hâc Arte feliciter composuit nonnulla* ROMANUS MICHAEL, *qui tamen syllabarum quantitatem neglexit, cujus Ego etiam rationem habui in nonnullis Concentibus, quæ olim composui, et nunc etiam in lucem produco.*

« *Arithmetica Musica. — Tonorum, Consonantiarum et Dissonantiarum differentias numerorum apparatu dilucidat.*

« *Geometria Musica. — Easdem Linearum proportione exponit.*

« *Logarithmica Musica. — Et nullibi liquidiùs quàm in ipsa Enarmonicæ proportiones et mensuræ noscuntur.*

« *Syntaxis Musica. — Est ars plures voces artificiose connectendi, Compositoriam vulgus vocitat, et a me ad tantam reducitur facilitatem, ut unâ horâ, aut saltem die possit addisci.*

« *Prodigia Musica. — Complectitur ingeniosas Vocum Implicationes, Fugas, Insultus, Labyrinthos, etc.*

« *Philosophia Musica. — Ab effectis regreditur ad causas, et vocis sonoræ essentiam, substantiam, quantitatem, qualitatem, relationes, proportiones, actiones, passiones, durationes, ubicationes, situationes, et habitudines speculatur.*

« *Medicina Musica. — Agit de Armonia et proportione pulsuum, et de morbis qui vocum consonantia curantur.* »

Il serait curieux de savoir comment CARAMUEL aurait pu réaliser un si vaste programme, qui ne laisse pas de présenter quelque analogie avec celui de la *Musurgia universalis* (Rome, 1650) du savant jésuite PÈRE KIRCHER. Le docte espagnol, *Hispanus sum*, dit-il lui-même à plusieurs reprises, revient sur la musique dans son IVe Cours. *Chirosophicus*. Il y comprend la *Chiromusica* : « *Artem totam manu curiosè delineatâ complectitur. Hic multa invenies nova, et quæ veteribus et junioribus universis ignota.* » Ce qui n'est pas trop modeste.

2. *Mathesis audax, rationalem, naturalem, supernaturalem, divinamque sapientiam Arithmeticis, Catoptricis, Staticis, Dioptricis, Astronomicis, Musicis, Chronicis et Architectonicis fundamentis substruens exponensque.* Louvain, 1642 et 1644.

3. *Joannis Caramuelis Calamus ob oculos ponens Metametricam quæ variis currentium, recurrentium, descendentium, nec non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisos aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthus exornat.* Romæ. FABIUS FALCONIUS excudebat. Anno 1663.

4. *Calamus secundus tomus : Rithmica appellatus.* Sanctangeli, 1665. Il en existe une autre édition *Duplo auctior*. Campaniæ, 1688. Nous avons fait plusieurs extraits de ces deux ouvrages en parlant du théâtre lyrique espagnol.

5. Voir t. II, Art. V, pag. 60 de l'*Architecture civile rectiligne et oblique. Considérée et dessinée dans le temple de Salomon, élevée à la plus haute perfection dans le temple et Palais de St. Laurent construit près de l'Escurial* (Vigevano, 1678). Cet ouvrage dédié à DON JUAN D'AUTRICHE, et rédigé en espagnol, n'est en réalité que l'apothéose de l'illustre JUAN DE HERRERA, constructeur du célèbre monastère. Il résume la troisième partie du *Cursus Mathematicus* : « *Mathesis architectonica : exponet plurimas artes practicas, sed precipue architecturam civilem (rectam, obliquam) columnariam, bellicam, artemque militarem, horographiam, quæ fabricat automata et solaria horologia, necnon et Musica.* »

trines et les théories des écoles nationales à l'étranger.

Signalons en passant deux ouvrages d'un tout autre genre, concernant l'histoire de la musique, dans lesquels le pédantisme caractéristique de l'époque, a peut-être autant de part que la vraie science. L'un est dû au savant jésuite MARTIN DE ROA, qui naquit à Cordoue en 1561 et mourut à Montilla le 5 avril 1637. Ce sont des *Commentaires sur la Sainte Écriture*, publiés à diverses reprises, mais dont l'édition définitive est celle imprimée à Lyon en 1667[1]; on y trouve (pag. 600 du second vol.) une fort érudite dissertation sur l'usage des cymbales et des autres instruments à percussion chez l'ancien peuple d'Israël. L'autre production est l'œuvre d'un chanoine régulier de l'ordre des Minorites, né à Tolède en 1589, et mort à Séville, où il était préfet des études du couvent de son ordre, en 1659. Il se nommait TOMAS HURTADO, et son traité s'intitule : *De chori ecclesiastici antiquitate, necessitate et fructibus* (Cologne, 1655). Il concerne le chant ecclésiastique et l'usage de chanter en chœur.

Parmi les spéculations bizarres ayant trait à l'art des sons et à ses effets, nous citerons encore le curieux travail de RODRIGUEZ DE CASTRO, étudiant d'origine israélite, devenu docteur à Salamanque et dès 1576, professeur de médecine à Hambourg. Ce savant publia en 1614, dans cette dernière ville, son ouvrage intitulé *Medicus politicus sive de Officiis Medico politicis tractatus*, et dans quelques chapitres du IVe Livre, il s'occupe de l'action spéciale de la musique sur l'organisme humain. Les épigraphes qu'on peut lire en tête des dits chapitres nous renseignent suffisamment sur leur contenu : Ch. XIV, *Ut demonstretur, non minus utiliter quam honeste adque prudenter in morbis musicam adhiberi : ipsius encomia præmittuntur*; Ch. XV. *Notantur ac rejiciuntur Musicæ abusus*, et Ch. XVI. *Musicæ excellentia, atque præstantia, rationibus auctorum suffragiis et experimentis comprobatur*. D'un ordre purement exégétique est le rarissime petit volume composé par FRAY JUAN SALVADOR DE ARELLANO, moine trinitaire du couvent de Séville, sous le titre : *Le Psautier de David. Exhortations sur les vertus de la musique et du chant*[2], indigeste, mais très érudite compilation qui traite non seulement des excellences de la musique religieuse, mais aussi (ch. IXe à XVIIIe) des excellences de la musique guerrière et militaire.

Le XVIIe siècle est bien l'époque de la pédanterie; il s'inaugure par l'indigeste *Melopeo*, et se ferme par les élucubrations, non moins lourdes, du célèbre organiste aveugle de Saragosse, FRAY PABLO NASARRE, que le goût de l'hyperbole dominant en ce temps, fit surnommer *le second Jubal* ou bien le *Saint Père de la musique*. CERONE avait fait école, et, soutenus par son autorité, les contrapontistes se crurent le droit de délirer tout à leur aise, sans tenir compte ni de la raison, ni de l'ouïe, ni du sentiment. Entre leurs mains l'art devint une sorte de mécanisme artificiel, dont le seul but était de résoudre les plus abstruses difficultés. Par malheur cette maladie devint endémique et presque aucun musicien n'y put se soustraire, pas même ceux que la nature avait doué d'une véritable âme d'artiste, comme le fut sans doute celle de l'organiste que nous venons de nommer, dont, abstraction faite des erreurs et du mauvais goût propres de l'époque où il vécut, le talent et le profond savoir sont indéniables. Le jésuite EXIMENO, qui réduisit à néant ses doctrines en ce qu'elles avaient d'absurde, de conventionnel, et de vaine spéculation, disait de lui qu'il était *organiste de naissance et aveugle de profession*, trait d'esprit acéré, mais injuste. L'intelligence de NASARRE n'était pas si bornée qu'on a bien voulu le dire, et dans ses œuvres, formidable fatras, uniquement comparable au *Melopeo*, on peut trouver de même que dans ce dernier, plus d'une bonne chose. Il a voulu, et cela est fort louable, faire sortir la Musique, — de même que SALINAS et MONTANOS, — de l'empirisme où elle se trouvait, et fonder son étude sur des *principes et des règles générales comme celles qui servent de base à tous les arts mécaniques et libéraux* ». Quand il ne divague pas, c'est-à-dire lorsqu'il se laisse guider par son raisonnement ou par les saines traditions du XVIe siècle, tout ce que dit NASARRE est excellent, et son second ouvrage vient à être, pour la musique de la tonalité moderne, ce que celui de CERONE fut pour la tonalité du plain-chant, soit un recueil de toutes les connaissances relatives à la science et à l'art.

Par contre, du moment où il s'abandonne à son modèle et le suit aveuglément, il vise simplement la folie, de même que l'auteur du *Melopeo*. C'est alors qu'il nous parle avec le plus grand sérieux de la *première partie de la Musique qui est la principale, celle produite par les cieux*, et nous expose son influence directe sur la musique humaine et même sur les humeurs du corps. Porté par son délire, il ajoute gravement que la cause qui empêche les hommes d'entendre cette admirable musique des sphères n'est autre que le péché originel.

Nous possédons deux volumineux ouvrages de ce fameux théoricien dont l'autorité, parmi les compositeurs et les exécutants espagnols de la fin du XVIIe siècle et de presque tout le siècle suivant, arriva à détrôner celle de CERONE. Le premier, qui date de 1683, est un traité élémentaire de plain-chant, de musique mesurée, de contrepoint et de composition, écrit en forme dialoguée et disposé avec une grande clarté et beaucoup de méthode. Il porte le titre de *Fragmentos Musicos*[3]. Pour les deux dernières matières NASARRE semble s'être inspiré quelque peu du dialogue de PIETRO PONZIO (*Dialogo ove si tratta della teorica e prattica di musica*. Parme, 1595) qui n'est

1 La plus ancienne édition de cet ouvrage intitule : *Singularium locorum ac rerum Sacræ Scripturæ Libri V. in quibus cum ex sacris tum ex humanis litteris multa ex Gentium Hebræorumque moribus explicantur*, est celle de Cordoue, en 1600. La plus complète : *Adjunctus insuper ejusdem Auctoris Liber VI et VII.... Editis novissima multis quæ prioribus deerant aucta et emendata*, fut typographiée à Lyon en 1667. C'est dans le *livre VI* que se trouve la dissertation sur les instruments de musique.

2. Voici le signalement exact : *El Salterio de David. Exortacion, y virtudes de la Música y Canto. Dedicado al Nobilissimo Cauallero* JÁCOME ANTONIO GAUI, *dignissimo familiar del Santo Oficio del Tribunal de la Santa Inquisición de Seuilla*. Por el Padre FRAY JUAN SALVADOR ARELLANO, *Religioso del Orden de la Santissima Trinidad... Con licencia, en Seuilla*, por SIMON FAXARDO. Año de 1632. (A la Bibl. de l'auteur.)

3. *Fragmentos musicos. Reglas generales y muy necessarias para Canto llano, Canto de órgano, Contrapunto, y Composicion. Compuestos por* FRAY PABLO NASARRE, *Religioso de la Regular observancia de N. Seráfico P. San Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Zaragoza. Dedicados á la Regna de los angeles Maria Santissima*. Con *licencia ; En Zaragoza por* TOMÁS GASPAR MARTINEZ. *Año de 1683* (Colophon). *Con licencia ; En Zaragoza ; por* TOMÁS GASPAR MARTINEZ, *en la Calle de la Freneria, junto al Boticario de la Cuchilleria. Año de 1683*. (Au *Brit. Museum*.)

guère qu'un extrait, assez bien fait, des doctrines de ZARLINO. Travail d'une utilité incontestable dans la pratique, l'œuvre de l'organiste espagnol acquit bien vite une grande réputation. Il en fut fait une nouvelle édition, ornée de nombreux exemples et accompagnée de commentaires rédigés par l'organiste de la Chapelle royale de Madrid, DON JOSEPH DE TORRES, en 1700[1].

Beaucoup plus tard, bien entré dans le XVIII[e] siècle, NASARRE refondit son ouvrage, le développa d'une façon considérable et ne l'améliora pas toujours. Dans cette nouvelle rédaction il parut, aussi à Saragosse, en deux gros volumes in-folio, datés de 1723 et 1724, sous le titre *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte*[2]. (Ecole de Musique suivant l'usage moderne, divisée en première et seconde partie.) Chacun des deux volumes est divisé respectivement en quatre livres. Ceux qui forment la première partie, traitent, le premier du son, de sa production dans les divers corps sonores et de ses effets; le deuxième, du plain-chant, de son usage dans l'église et du profit spirituel qu'on en peut tirer; le troisième, du chant d'orgue et de la musique mesurée, ainsi que des raisons qui ont motivé son introduction dans le temple; et le quatrième, des proportions harmoniques et de la construction des instruments. Ceux qui composent la seconde partie concernent, le premier, les diverses espèces de consonances et de dissonances et leur emploi dans la musique; le second, les différents artifices du contrepoint, à deux, trois, quatre et cinq voix; le troisième, à toutes les sortes de compositions avec plus ou moins de parties, ainsi que les *glosas* ou variations; et enfin le dernier renferme beaucoup de détails intéressants relatifs à l'enseignement et à l'exécution. L'auteur a donc traité toutes les parties de l'art que doit connaître un bon musicien pratique, et son influence fut naturellement très grande sur ses contemporains. Dans toutes les polémiques sur des questions plus ou moins secondaires, si abondantes pendant le XVIII[e] siècle, on le cite comme l'arbitre suprême, et il sert de formidable rempart au groupe nombreux des réactionnaires, qui se retranche derrière ses doctrines, pour condamner toute tentative de progrès. Le jésuite EXIMENO devait donner le coup de grâce à NASARRE et à ses partisans, en les ridiculisant dans son remarquable roman satirique *Don Lazarillo Vizcardi*, qui fut à la pédanterie musicale, ce que l'admirable *Don Quichotte*, avait été aux livres de chevalerie. L'organiste aveugle de Saragosse, qui naquit dans une petite bourgade de l'Aragon en 1664, et qui, à l'âge de vingt-deux ans, prononça ses vœux au couvent des Cordeliers de ladite ville, où il passa toute sa vie, représente très bien une époque de décadence et de mauvais goût, où le plus haut idéal esthétique de tous les arts espagnols semble avoir pris pour modèle les monstrueuses créations baroques dues au génie délirant de CHURRIGUERA.

VIII. — Le règne de Charles II.

(DURÓN *et* LITERES.)

Cependant il y eut des exceptions à la règle commune, et le triste règne de CHARLES II fut illustré par quelques musiciens de grande valeur, comme DON SEBASTIÁN DURÓN, personnalité vigoureuse qui mérite de fixer notre attention. Il est curieux d'observer que nous possédons très peu de notices biographiques de ce maître de chapelle et directeur de théâtre tout à la fois, dont les œuvres, aux tendances innovatrices, firent grand bruit à son époque et scandalisèrent les puritains. Ce que nous savons de lui se réduit à ce qu'il était naturel de Brihuega, que dans sa jeunesse il fut maître de chapelle à la cathédrale de Las Palmes de Gran Canaria (son portrait se trouve dans l'hermitage des Saints Justo y Pastor de cette ville) et qu'enfin, en 1691, il obtint la maîtrise de la Chapelle royale. Il conserva ce poste important jusqu'à l'avènement au trône de la famille de Bourbon. Sa fidélité à la dynastie d'Autriche et à l'ARCHIDUC CHARLES le fit exiler de sa patrie. Il alla mourir en France, car il dicta son testament à Bayonne en 1716, et lui ajouta un codicille à Cambo, pendant le mois d'août de l'année suivante. Il devait être d'un âge fort avancé.

Les compositions de DURÓN accusent un tempérament hardi et innovateur. Il y avait chez lui une dose de génie indiscutable, mais aussi une certaine inquiétude d'esprit qui le portait à céder, lorsqu'il écrivait de la musique religieuse, à ses habitudes de compositeur dramatique. On lui doit plusieurs ouvrages de ce genre, parmi lesquels on compte la *Zarzuela* : *Selva encantada de amor*, la *Comédie harmonique* : *La muerte en amor es ausencia*, dont le texte est du dramaturge D. ANTONIO DE ZAMORA, l'un des meilleurs entre les épigones de CALDERON; de la farce *Gileta*, et d'un grand nombre de *juguetes*, *entremeses*, *tonadas*, *follas* et *mojigangas*, applaudies en Espagne et à l'étranger, car sa renommée fut très grande et l'on prétend même qu'à peine âgé de seize ans, il aurait fait jouer une opérette de sa composition à Paris, qui lui valut les éloges de LULLY et de QUINAULT, anecdote qui nous semble manquer de preuves suffisantes pour être absolument admise.

1. Cette seconde édition, meilleure que la précédente, est sortie des presses de l'imprimerie royale de musique de Madrid. Le titre est presque le même, seulement on y a ajouté.... « *Y aora nuevamente añadido el último tratado por el mismo Autor : y juntamente exemplificados, con los Caracteres músicos de que carecia. Sácalos á luz y los dedica al Excelentissimo Sr. D.* MANUEL DE SILVA Y MENDOZA D. JOSEPH DE TORRES, *Organista principal de la Real Capilla de Su Magestad. En Madrid, en la imprenta de Música, año de 1700* (Bibl. *Nacional* de Madrid).

2. *Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros : el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la iglesia y del provecho espiritual que produce. El tercero del canto de órgano y del fin porque se introduxo en la iglesia, con otras advertencias necessarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido á sonido; de las que ha de llevar cada instrumento músico; y las observancias que han de tener los artífices de ellos. Su autor el Padre* FR. PABLO NASARRE, *Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica a su Prelado el Ilustrissimo Sr D.* MANUEL PEREZ DE ARACIEL Y RADA, *Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de Su Magestad*, etc. *Con licencia : en Zaragoza por los herederos de* DIEGO DE LARRUMBRE. *Año 1724. — Segunda parte de la Escuela de Musica que contiene quatro libros. El primero trata de todas las especies consonantes y disonantes; de sus qualidades, y como se deben usar en la musica. El segundo, de variedad de contrapuntos, asi sobre Canto llano como sobre canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, á tres, á quatro y á cinco. El tercero, de todo género de composicion, a qualquier numero de vozes. El quarto, trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias á los Compositores. Compuesto por* FRAY PABLO NASARRE. *Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Año 1723. Con licencia en Zaragoza : por los herederos de* MANUEL ROMAN, *impressor de la Universidad.* — Il est curieux d'observer que le second volume est daté une année avant le premier (A la Bibl. *Nacional* de Madrid et au Cons. de Paris).

Le trait caractéristique de la musique de DURÓN est un rythme tourmenté, très influencé par la rythmique des chants populaires; il emploie souvent les syncopes, et préfère les mouvements vifs et animés. C'est un tempérament nerveux, plein de fougue et de passion, qui ne sait se contenir et éclate à chaque instant. On pourrait dire qu'il avait le diable au corps, et lui-même ne le niait pas. Un jour, à la sortie d'une cérémonie religieuse, dans laquelle la Chapelle royale avait exécuté sous sa direction une de ces compositions au rythme bizarre, aux harmonies étranges, qu'il se plaisait à introduire même dans le style religieux, et que les musiciens déroutés par toutes ces nouveautés, et peu habitués du reste à vaincre des difficultés anormales pour l'époque, finirent par produire une espèce de cacophonie ou de *charivari* lamentable, qui surprit désagréablement l'assistance : CHARLES II tout interloqué fit appeler son maître de chapelle et lui adressa ces paroles : « Dis-moi, DURÓN, comment se fait-il que tout marche mieux quand tu diriges l'orchestre au théâtre que lorsque tu le fais à l'église? — Sire, — répondit le musicien sans sourciller —, au théâtre c'est le diable qui est à la tête des exécutants, tandis qu'à la Chapelle royale ce n'est que que moi ».

Le fait est que les bizarreries rythmiques de DURÓN, devaient surprendre grandement à une époque où la musique mesurée ne se hasardait pas à s'éloigner des rythmes les plus simples. Mais le maître ne procédait pas ainsi par pur caprice — l'examen de quelques-unes de ses *tonadas a solo*, nous le prouve — car dans toutes ses fantaisies, il y a toujours une intention plus ou moins malicieuse, imitée de l'art populaire, comme on peut le voir sur les mots : *Digo yo*, d'une de ses plus fraîches et charmantes chansons de cour. (Exemple XXIX.) Il s'agit simplement



d'une incise, comme celles que le peuple andalou aime à intercaler, souvent avec la plus grande opportunité, dans ses chansons. Et ce trait est particulièrement remarquable, car ces incises nous révèlent combien cet art est intime et personnel; ce sont toujours des observations de l'interprète qui viennent éclairer d'un jour nouveau l'œuvre qu'il exécute, lui donner un sens précis et déterminé et l'appliquer directement à l'état de son esprit. DURÓN a introduit cet effet dans l'art savant, et en a tiré le meilleur parti.

Son grand talent, son crédit à la cour, sa renommée européenne et surtout l'affection véritable que lui témoignait le souverain, lui permirent de transformer de fond en comble les usages de la Chapelle royale. Résolument, il donna entrée dans le sanctuaire à l'art dramatique et fit oublier les anciennes traditions en accordant un grand rôle aux parties instrumentales. Ces nouveautés furent sévèrement jugées par le plus illustre des critiques musicaux qui fleurirent en Espagne pendant les premières années du XVIII[e] siècle, l'insigne polygraphe FRAY BENITO GERÓNIMO FEIJOO qui, à ce propos, regrettant la vieille musique sévère, austère et grandiose des MORALES, des GUERRERO et des VICTORIA, écrivait dans son superbe discours sur *La musica de los templos* : « *Las*

cantadas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de MINUETES, RECITADOS, ARIETAS, ALEGROS, *y á lo último se pone aquello que llaman grave, pero de eso muy poco, para que no fastidie ...Esta es la música de estos tiempos, la música con que nos han regalado los italianos por manos de su aficionado el maestro* DURÓN *que fué el que introdujo en España los violines y las modas extrangeras*[1] ». Toutes les accusations du PÈRE FEIJOO ne sont pas également fondées, car s'il est vrai que le maître de Chapelle de la cour (on assure que cédant à des indications du monarque) fit augmenter le nombre des violonistes attachés à la maîtrise, ce ne fut pas lui qui introduisit ces instruments dans l'orchestre de la Chapelle royale. Ils y figuraient déjà en 1633 — comme nous l'avons dit antérieurement — date qui précède de beaucoup la naissance de DURÓN.

Néanmoins il faut reconnaître que son tempérament de compositeur dramatique dut contribuer à aggraver l'état des choses. Obligé par son emploi de maître de chapelle d'écrire des œuvres pour le service religieux, et se sentant à l'étroit dans le style châtié des anciens maîtres des écoles nationales, il eut recours à l'emploi de l'orchestre, qui lui permettait plus de liberté. Ce souci de l'expression véritable que l'on remarque en étudiant ses compositions profanes, porta DURÓN à secouer toutes les conventions établies. Comprenant que la symétrie des vers contraignait la phrase musicale à une carrure déterminée, il anticipa sur notre époque qui a renouvelé cette tentative dans le but d'étendre la sphère d'action de l'art, et mis en musique deux œuvres dramatiques dont le texte était rédigé en prose, en une prose rythmique et cadencée. Ce sont les partitions intitulées : *Salir el amor al mundo* et *Opera scénica deducida de la guerra de los gigantes*[2] qu'il dédia au COMTE DE SALVATIERRA. Malgré le titre d'opéra donné à la seconde, il s'agissait de deux véritables *zarzuelas*, écrites pour quatre voix et chœurs, avec accompagnement de violons, violes à archet, trompettes, violoncelles et contrebasses. Il paraît d'après des témoignagnes respectables que les airs en étaient charmants et que les ensembles à trois et quatre voix, écrits avec une rare élégance, produisaient un excellent effet.

Dans le genre religieux DURÓN nous a laissé quelques œuvres remarquables comme son *Office des Morts* et sa *Messe de Requiem* pour huit voix, d'une grande force expressive, parfois trop colorée, et d'un caractère tout à fait dramatique. Ces deux belles conceptions, ainsi que ses célèbres *Litanies à huit voix*, d'un style plus sévère, sont conservées aux archives de la Chapelle royale.

Si le PÈRE FEIJOO a pu censurer ce maître avec justice en ce qui concerne l'art religieux, il avoue que, par fortune, il se trouvait parmi ses contemporains plus d'un compositeur fidèle aux anciennes traditions et n'ayant pas sacrifié aux nouvelles modes. Bien que le savant polygraphe ne les nomme pas, et réserve tous ses éloges pour l'illustre LITERES qui les méritait du reste, et dont nous allons parler dans un instant, nous croyons devoir faire mention des plus distingués d'entre eux. Tel DON PEDRO ARDANAZ, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Tolède, à partir du 16 juin 1674 jusqu'au 11 décembre 1706, date de sa mort. Ses *messes* et ses *motets*, qui se trouvent aux archives de la basilique primatiale et du monastère de l'Escurial, démontrent un profond savoir et une inspiration noble et élevée. Un de ces successeurs immédiats se distingue par un goût très pur, DON MIGUEL AMBIELA, originaire de l'Aragon, d'abord moine, puis après s'être sécularisé, successivement maître de chapelle à la cathédrale du *Pilar*, à Saragosse de 1700 à 1707, et de celle de Tolède du 22 mars 1710 jusqu'à la fin de sa vie, survenue le 23 mars 1733. Il a laissé beaucoup de compositions pour le service ecclésiastique et de nombreux *villancicos* religieux.

A la maîtrise de Zamora, ville isolée de l'ancien royaume de Léon, brilla le talent de DON JUAN GARCIA SALAZAR, musicien de la plus grande valeur, qui est resté inconnu, même dans sa patrie. ESLAVA ne put découvrir la date exacte de sa nomination à ladite place, mais il prouve qu'il l'occupait déjà en 1691, et qu'il la conservait encore en 1710, année pendant laquelle il mourut. Dans le recueil tant de fois cité *Lira sacro hispana* (tome Ier de la deuxième série) on trouve sept *motets* de ce maître, pour quatre, cinq et six voix avec accompagnement d'orgue de la plus grande beauté, et le chapitre de Burgos conserve un de ses *Magnificat* réputé comme un chef-d'œuvre.

Rappelons encore les noms de MATIAS RUIZ, maître de la chapelle du Couvent royal de l'Incarnation de Madrid, dont nous avons déjà parlé et de qui la Bibliothèque royale de Munich possède en manuscrit (nos 179 et 180) un *Villancico de Notre Dame : Atención al candor* pour une voix avec basse continue, daté de 1677, et une *Responsión general à huit voix*, avec des instruments; de DON BENITO BELLO DE TORICES, qui dirigea l'enseignement musical au Collège royal des Pages, de FRAY JOSÉ FARRAS, de FRANCISCO VALLS, destiné à jouer un si grand rôle pendant les premières années du XVIIIe siècle et dont le talent commençait déjà à se dessiner et enfin de CRISÓSTOMO RIPOLLÉS, artiste délicat et intelligent, chanteur contralto de la cathédrale de Tarragone en 1704.

Ce dernier s'était plu à réunir un grand nombre d'œuvres de ses plus illustres contemporains et prédécesseurs qu'il a sauvées de l'oubli, car un de ses recueils manuscrits, échoué en Allemagne, a fait connaître quelque peu parmi les érudits étrangers l'art musical espagnol du XVIIe siècle, la période moins connue de son histoire[3].

1. *La Musique des églises*, 14e discours du 1er vol. : du *Teatro critico universal* (Madrid, 1726). « Les cantates que l'on entend aujourd'hui dans les églises sont des mêmes formes musicales que celles qui résonnent sur les planches. Elles se composent de menuets, de récitatifs, d'ariettes, d'allegros, et à la fin on place ce qu'on appelle *grave*, mais en petite dose, pour ne pas causer de l'ennui. .. Voilà la musique de ce temps-ci, la musique qui nous a été donnée par les italiens par l'entremise de leur ami DURÓN, qui fut l'introducteur en Espagne des violons et des modes étrangères. » Nous aurons à revenir sur ce beau document qui reste la plus splendide page de critique musicale écrite dans la Péninsule pendant la première moitié du XVIIIe siècle. Signalons qu'elle se trouve en français dans le 1er vol. de la traduction du *Théâtre critique*, etc., faite par VAQUETTE d'HERMILLY et publiée à Paris en 1742 (A la Bibl. Nat. de Paris).

2. *La venue de l'amour dans le monde*, et Opéra scénique tiré de *La guerre des géants*. Ces deux ouvrages dont parlent divers historiens de la musique espagnole semblent aujourd'hui perdus.

3. Ce manuscrit se trouvait a la Bibl. du Dr WAGENER à Marburg, aujourd'hui en possession du Dr STRAHL. Il contient des œuvres de MIGUEL AMBIELA (2 comp. a 1 voix), GABRIEL ARGAÑY (10 comp.), BARTER... (*Villancico à onse voix : Ha de la luz del dia*), JOSÉ CASEDA (1 chan. à 4 voix : *A la mar pescadorcillas*), SEBASTIAN DURÓN (2 comp. : à 4 et à 5 voix), JOSÉ ESCORIGUELA (9 comp. :

Mais la figure plus saillante, la seule de ce groupe qui, au déclin du siècle, pouvait se mesurer avec DURÓN, nous semble sans contredit DON ANTONIO LITERES, le maître que le PÈRE FEIJOO donnait comme exemple : « ce compositeur — traduisons les propres paroles de l'illustre polygraphe — d'esprit véritablement original, car dans ses œuvres resplendit un caractère de douceur élevée, propre de son génie, qu'il n'abandonne pas, même dans les sujets amoureux et profanes, de façon qu'il traite les poésies amoureuses et les galanteries comiques, avec une sorte de noblesse seulement compréhensible par la partie la plus élevée de l'âme, et qui, de telle sorte, éveille la tendresse, qu'elle écarte tout sentiment lascif [1] ».

De tels éloges ne comportent pas la moindre exagération, pour se convaincre de leur justice il n'est besoin que de jeter un coup d'œil sur la partition de la *Zarzuela : Acis y Galatea*, composée sur un poème de D. JOSÉ DE CAÑIZARES par ce maître éminent, qui fut jouée au Palais royal de Madrid en 1710 [2]. Cette musique est tout simplement belle, d'une beauté inspirée et naïve, d'un charme profond et touchant. Le rôle de la nymphe *Galathée* est tracé avec une rare délicatesse. Tout ce qu'elle chante respire la plus exquise pureté — d'accord avec les éloges du PÈRE FEIJOO — et est empreint d'une certaine grâce mélancolique qui fait prévoir la triste destinée de la victime du jaloux cyclope. Tel cet air admirable (Exemple XXX), que MOZART ne désavouerait pas, chanté par la jeune fille en voyant un rouge-gorge qui voltige insouciant, sans craindre les lacs ou les filets du chasseur.

Les données sur la vie de cet artiste ne sont pas abondantes, on ignore même le lieu de sa naissance. Tout ce qu'on sait à bon escient se réduit à



pour soli, chœur et divers instruments), GERÓNIMO DE LA TORRE (2 chan. à 4 voix), ANTONIO TEODORO ORTELLS (5 comp. : pour 12 voix en 3 chœurs), CARLOS PATIÑO (*Al obelisco de plata.... Villancico à 3, avec b. c.*), JOSÉ PEYRÓ (2 comp. à 3 et 4 voix), CRISÓSTOMO RIPOLLES (3 comp.), FRANCISCO SOLER (1 *Motet*, 2 chans. et 1 *Messe à dix voix* avec instr.), FRANCISCO VALLS (14 comp. diverses et 1 *Messe*) et MATIAS VIANA (1 comp. à 4 voix). Les maîtres de la seconde moitié du XVII[e] siècle sont les mieux représentés.

1. « *Compositor verdaderamente de númen original, pues en todas sus obras resplandece un caracter de dulzura elevada, propria de su genio y que no abandona aún en los asuntos amatorios y profanos, de suerte que en las letras de amores y galanterias cómicas tiene un género de nobleza que solo se entiende con la parte superior del alma, y de tal modo despierta la ternura, que deja dormida la lascivia.* » Loc. cit.

2. Cette œuvre fut exécutée avec la suivante distribution : *Acis*, jeune amoureux, PAULA MARIA; *Doris*, napée; SABINA PASCUAL; *Galatea*, déesse de la mer, TERESA DE ROBLES; *Glauco*, dieu de la mer, MARIA TERESA; *Telemo*, vieillard, CARRASCO; *Polifemo*, horrible cyclope, JOSÉ GARCÈS; *Momo*, *gracioso* (rôle comique), BEATRIZ; *Finduro*, berger, JUAN ALVAREZ; *Tisbe*, *graciosa* (rôle comique), PAULA DE OLMEDO. — Chœur de *Galathée* (suivantes), chœur de la mer (nymphes) ; La CISNEROS et sa sœur, PAULA DE OLMEDO (qui jouait deux rôles) et une nouvelle. Chœur des bergers, CÁRDENAS et quatre autres. On remarquera que la plupart des personnages, hors ceux ayant une voix de basse, étaient interprétés par des femmes, usage généralement suivi dans les œuvres lyriques du théâtre espagnol. Nous avons transcrit ces détails d'après la partition originale qui se trouve dans les archives de l'*Ayuntamiento* (hôtel de ville) de Madrid, dont la riche réserve musicale provient des spectacles joués sur les théâtres municipaux *de la Cruz* y *del Príncipe*, de la capitale.


i - bas sal-tando i - bas sal-tando, bullendo y cantan-
-do, dichoso quien ama las ansias de a-
mor: I - bas saltan - do, bu - llen - do, can-tan - do
dichoso quien ama las ansias de a - mor
Pour Finir
Advierte que a-prisa es llanto la ri-sa y el gusto es do-lor, es llan-to.



qu'il fut organiste attaché à la Chapelle royale et qu'il conservait encore cette place en 1752. Après l'incendie du vieil Alcazar de Madrid, survenu en 1734, catastrophe qui détruisit en une nuit d'innombrables richesses artistiques, entre autres les archives de la maîtrise, il fut chargé, en compagnie du maître de chapelle NEBRA, de reconstituer les documents qu'on avait pu sauver et d'écrire la musique nécessaire pour les besoins du culte. La série de *Psaumes* (14) et de *Magnificat* (8) qu'il composa à cette occasion sur les huit modes du plain-chant, peut être comparée à ce que l'art religieux musical du XVIe siècle a produit de meilleur. La Chapelle royale conserve en outre en manuscrit : quatre *messes* avec accompagnement d'orchestre, dix *hymnes* (ESLAVA en a publié deux dans sa *Lira sacro-hispana*) et un *Miserere* de la plus grande beauté et d'un style très pur.

La *zarzuela*, *Acis y Galatea*, n'est pas la seule partition dramatique de LITERES qui soit arrivée jusqu'à nous, on en trouve, en manuscrit à la Bibliothèque *Nacional* de Madrid, deux autres appartenant au même genre : *Júpiter y Danae*, *zarzuela* en trois journées et un ballet à la fin, avec accompagnement de violons et basse, écrite sur un texte du poète AÑORBE, qui fut représentée au Palais Royal de Madrid le 6 janvier 1700, et un *opéra armónica al estilo italiano* — ce qui nous prouve que l'émule de DURÓN, malgré le dire du PÈRE FEIJOO, sacrifiait aussi parfois aux modes étrangères — dédiée à la DUCHESSE DE MEDINA DE LAS TORRES, intitulée *Los elementos*, dont l'accompagnement comporte des violons, des trompettes (*clarines*) et des basses. Cet ouvrage doit être de beaucoup postérieur aux deux autres que nous avons cités. LITERES composa encore un *Oratorio á San Vicente* [1] suivant l'usage alors très répandu dans toute la Péninsule de célébrer les grandes solennités religieuses ou les fêtes des Saints vénérés par l'exécution d'œuvres historiques ou allégoriques, composées dans ce but. Celle qui nous occupe fut chantée à Lisbonne sur des paroles espagnoles, le 20 janvier 1720. La partition semble perdue.

Jusqu'à ce moment l'art purement national exerçait dans le pays une hégémonie presque absolue, car si l'influence italienne commençait à se faire sentir, elle n'était nullement prépondérante. Mais cela devait durer bien peu. Par malheur, avec le commencement du XVIIIe siècle, cette manifestation artistique de l'esprit de la race, qui s'était conservée si fidèle au caractère national, devait souffrir les plus rudes assauts. Le royaume tombait dans les mains d'une nouvelle dynastie. Les Bourbons importèrent de France les goûts et les mœurs de Versailles, et dès le premier moment entreprirent l'œuvre néfaste d'accommoder le peuple espagnol à la mode française. Au théâtre romantique de LOPE DE VEGA et de CALDÉRON déclaré barbare, on oppose des pâles imitations de la tragédie pseudo-classique de CORNEILLE et de RACINE, et à la musique nationale, si fraîche et si naturelle, on préfère les créations artificieuses de l'opéra italien avec toute sa suite de *virtuosi*; et nous croyons fermement que cette dénaturalisation de l'esprit national, systématiquement voulue par la cour et les gens cultivés, poursuivie avec une persévérance digne d'une meilleure cause par les monarques à qui le hasard de la destinée avait confié le sort de l'Espagne, n'a pas été une des moindres causes de la décadence de l'empire de PHILIPPE II.

Avec son esprit critique si fin et si perspicace, le PÈRE FEIJOO pressentit, faisant preuve d'une clairvoyance singulière, la ruine future de cet art factice et maniéré, menacé déjà par l'*abus des ornements importuns et hors de raison*. Nous qui sommes les témoins de cette décadence, nous pouvons juger la vérité de cette prophétie et apprécier à sa juste valeur l'observation suivante d'une si grande profondeur dans le sens esthétique : *la musique demande une gravité sérieuse qui calme doucement l'esprit, et non*

1. Le texte imprimé (s. l. n. d.) se trouve à notre bibliothèque.

pas une vivacité puérile qui porte à jouer des castagnettes. Composer de cette façon-ci — ajoute l'illustre écrivain, — *est chose facile, faite par beaucoup de maîtres; mais composer dans la vraie manière est autrement difficile et bien peu d'artistes sont capables de le faire*[1].

Rien n'est plus exact : éveiller les sens ne doit pas être le but de l'art, il doit viser à une fin bien plus noble et beaucoup plus élevée, parler à l'esprit, émouvoir l'âme. Mais de cela à ce que l'on produit les trois quarts du temps sous le nom de musique, la distance est énorme. De la forme de langage plus élevée qui soit on a fait une jouissance pour l'ouïe qui, trop souvent même ne mérite que la qualification de bruit désagréable. Quant à l'Espagne, il faut reconnaître que la musique italienne arriva dans un moment propice pour ses propres intérêts; elle trouvait un peuple désorganisé, dont la force créatrice était complètement épuisée, sans doute par un effort grandiose dont les produits nous émerveillent encore de nos jours. Loin de trouver des obstacles, elle vit grossir son armée par beaucoup de ceux qui auraient dû être les premiers à la combattre.

Mais on ne tue que fort difficilement l'esprit d'une nation et d'une race. Même pendant l'époque du plus grand développement de l'art italien et du goût français, la musique espagnole, fille légitime du peuple, ne laissa pas de protester contre le joug étranger. Impuissante pour le secouer, elle le nargua en se moquant de lui. On l'avait chassée de ce que l'on appelle pompeusement *le grand art*, elle fit de l'art nettement populaire, et sans sortir de son humble et modeste sphère d'action, elle exécuta encore de grandes et nobles choses, en se conservant toujours pure et originale. Elle jettera de nouvelles lueurs sous le coup de la réaction du sentiment national, qui provoqua et fut la suite de la guerre immortelle de l'indépendance.

QUATRIÈME PARTIE

LE DIX-HUITIÈME SIÈCLE

I

Au début de l'avant-dernier siècle, les musiciens espagnols se trouvaient nettement divisés en deux groupes, défendant des idées et des doctrines contraires. Un d'eux soutenait à outrance que le principe essentiel du goût dans la musique consiste dans l'artifice des parties et dans le concert et l'habileté des combinaisons contrapontiques, et que par conséquent le seul juge de l'art doit être l'intelligence artificieuse du parfait érudit. Ce parti, véritablement pédant et prétentieux, s'appuyait sur les vieilles et surannées doctrines promulguées par les Cerone et les Nasarre, dont ils brandissaient à tout propos les formidables in-folios, vrais arguments *ad hominem*. Les membres qui le composaient, — et ils étaient nombreux cela va sans dire, — défendaient les élucubrations d'école, et étaient systématiquement réfractaires à tout ce qui pouvait signifier le moindre progrès.

L'autre parti, que nous pourrions dénommer libéral et avancé, soutenait que l'art progresse indéfiniment, et que la beauté de la musique provient de la suavité des voix concertées et de l'habile relation entre les consonances et les dissonances. Pour ses membres, l'art se dirige à l'esprit par l'entremise du cœur, et toute personne douée de sentiment se trouve en mesure d'en jouir et de le juger. Les premiers prétendaient tout sacrifier devant l'appareil savant et érudit de la technique traditionnelle; les seconds visaient avec toute leur énergie à ce que l'art fut surtout et avant tout *expressif*.

Les maîtres rétrogrades, développant les théories pythagoriciennes, continuaient à *travailler avec des astrolabes* — comme disait avec son esprit humoristique le savant jésuite Eximeno — sur les huit modes du plain-chant; tandis que le groupe contraire, sans tenir compte de vaines rêveries, travaillait sur le papier réglé et prêchait par l'exemple. Naturellement dans une lutte de ce genre la controverse ne pouvait qu'être acharnée et terrible. La moindre escarmouche prenait des proportions formidables, et tout devenait prétexte pour susciter une de ces polémiques enragées, si typiques du XVIII[e] siècle, qui, comme toutes les époques de transition, se distingue par un violent amour pour les discussions, souvent hors de propos, et soulevées aussi bien sur des questions importantes que sur des choses futiles ou secondaires.

On ne peut soutenir que la plus intéressante des polémiques — et elles furent nombreuses — engagées pendant cette période sur une question musicale, appartienne à cette dernière catégorie. Elle se présente tout au commencement du siècle, et elle suffit pour nous faire parfaitement connaître les théories musicales alors dominantes, et apprécier les forces respectives des deux partis mis en présence, car tous ou presque tous les maîtres de la Péninsule intervinrent dans la lutte et furent appelés à se prononcer pour ou contre l'entrée du *second soprano* dans un *Miserere nobis* de la célèbre *Messe à cinq voix*, intitulée *Scala Aretina*, composée en 1715, par Don Francisco Valls, alors maître de chapelle de la Cathédrale de Barcelone et dans toute la plénitude de son talent. Cet illustre artiste, né en 1665, était doué d'un esprit très clair, ouvert à tous les progrès, et possédait une science peu commune, dont il fit preuve en discutant contre ses adversaires. Il occupa la maîtrise de la capitale de la Catalogne jusqu'en 1747, époque où il mourut. Ses qualités naturelles et son profond savoir se font remarquer dans les nombreuses œuvres qu'il nous a laissées, conservées dans les archives de plusieurs maîtrises espagnoles, particulièrement dans celle de la cathédrale barcelonaise[2]. Il est regrettable que l'ouvrage qu'il venait de finir peu de temps avant sa mort, sous le titre de *Mapa harmónico párctico* (Carte harmonique pratique) dans lequel il avait déposé les résultats de ses études et de son expérience, soit resté inédit. Néanmoins cette œuvre didactique, remarquable par ses conclusions neuves et hardies, n'a pas laissé de

1. « *La música pide una gravedad séria que dulcemente calme los espíritus, no una travesura pueril, que incite á dar castañetadas. Componer de este modo es muy facil y asi lo hacen muchos; del otro es difícil y así lo hacen pocos.* » Loc. cit.

2. La Bibl. Royale de Munich possède, en manuscrit, une de ses *Messe à six voix* avec accompagnement d'orgue, datée de 1730.

porter des fruits, car ESLAVA [1] qui a publié dans sa *Lira sacro-hispana* (1er vol. de la 2e série) un très beau *motet* à quatre voix de VALLS, affirme qu'elle *a couru de main en main parmi les compositeurs studieux*, fait qu'il était en mesure de vérifier par lui-même.

Les tendances vers la liberté de l'art qui constituaient un des traits typiques du glorieux maître catalan l'avaient porté à commettre une légère infraction aux règles consacrées dans le passage de sa *Messe Ut, Re, Mi, Fa, Sol, La*, composée sur l'hexacorde du moine d'Arezzo, qui souleva la formidable polémique à laquelle nous avons fait allusion. Toute son hardiesse, consistait, d'après l'argot technique du temps, à avoir fait entrer la partie de second soprano, *en relation de deuxième et neuvième, espèces dissonantes attaquées sans préparation* (Exemple I), terrible faute, aggravée pour quelques savants par



l'impardonnable péché d'avoir supposé *la pause comme une figure réelle et positive*, lorsque d'après les doctrines de l'infaillible CERONE : *les pauses sont des figures privatives indicatrices du silence*. On conçoit combien de tels forfaits avaient dû exciter la bile des *Vadius* ou des *Trisotins* musicaux.

Le maître de chapelle de la Cathédrale de Palencia, nommé DON JOAQUIN MARTINEZ, s'institua accusateur public et champion du pédantisme. Sa première sortie ne fut pas heureuse. VALLS sans être désarçonné le moins du monde, répondit à toutes les observations de son adversaire, qui brandissait à chaque instant les autorités jugées incontestables, avec une singulière franchise, basée sur le bon sens, mais d'un instinct révolutionnaire, en disant que *si tout avait été connu par les anciens, il resterait bien peu à inventer aux modernes, mais les arts de même que les sciences gagnent et se perfectionnent tous les jours. Les préceptes de la Musique*, — ajoute-t-il, — *ne sont pas plus forts que ceux des autres facultés, de la Poésie par exemple, art qui pour exprimer un trait spirituel permet certaines licences généralement admises, dont l'emploi n'annule pas les règles de l'art, ni fait aucun tort au mérite du poète ; il arrive des cas semblables dans notre musique qui peuvent obliger le compositeur à franchir les limites de l'Art... Une des qualités nécessaires pour que la musique soit bonne, est la variété. De ceci provient que ce qui par sa propre nature est mauvais, l'Art le dispose de façon, que quoique physiquement il continue à l'être, il ne le semble pas, de même que l'Art réussit à faire disparaître l'inimitié des éléments. Les règles de l'Art sont-elles autre chose que des instruments ou des moyens pour le conduire à son but? Il est enfin la règle des règles, et pourvu que le but soit obtenu; ces dernières doivent céder et se taire comme des humbles servantes qu'elles sont. Et maintenant je demande : Quel est le but de la Musique? tous ceux qui ne sont point sourds me répondront que c'est la Mélodie. Et bien si celle-ci est obtenue, quel mal peut-il y avoir si l'on n'a pas respecté toutes les règles établies par les anciens. Du reste le temps a exercé une certaine jurisprudence sur le développement et l'observance de celles-ci. Combien de choses réprouvées par ces mêmes anciens n'ont-elles point été admises par les modernes? Le demi-ton mineur, le triton, la quinte imparfaite, furent longtemps regardés comme des intervalles inchantables, et cependant de nos jours il sont ordinairement employés. Donc si des choses que les anciens ont connues et réprouvées, sont mises en pratique sans aucun scrupule par les maîtres d'aujourd'hui, comment peut-on soutenir qu'il ne faut pas faire ce qu'ils n'ont ni vu ni connu, par la seule raison qu'on ne trouve pas dans leur doctrine quelque règle à l'appui* [2].

Voilà bien l'esprit d'indépendance hardie espagnol, qui se montre une nouvelle fois, réclamant sa liberté d'action et voulant agrandir la sphère de l'art. Voilà encore un légitime descendant des RAMOS DE PAREJA et des MARTINEZ VIZCARGUI luttant pour secouer le joug des inventions traditionnelles. Voilà enfin un véritable précurseur, rempli de clairvoyance, qui excuse et justifie au nom de la beauté toutes les audaces de l'art moderne. Et c'est bien l'âme de la race qui parle, on le perçoit à cet état d'insurrection qui se manifeste parfois avec une vivacité singu

1. Voir les *Apuntes biográficos*, qui servent d'introduction au tome des compositeurs du XVIIIe siècle (1er de la 2e série) de la *Lira sacro-hispana*. Madrid, MARTIN SALAZAR.

2. Voir la brochure : *Respuesta del Licenciado* FRANCISCO VALLS *Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona, á la censura de* D. JOACHIM MARTINEZ, *organista de la Santa Iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada del Tiple Segundo en el « Miserere nobis » de la « Missa Scala Aretina ». Con licencia de los Superiores. Barcelona : en casa de* RAFAÉL FIGUERÓ, *á la Boria, Año 1716*. A la Bibl. *Nacional* de Madrid et au *Liceo* de Bologne.

lière, mais qui est toujours latent, pour ainsi dire chronique, faisant partie intégrante de son être. Car la nouveauté osée par VALLS, ne supposait pas une aussi grande violence aux règles que les pédants routiniers voulaient bien le dire. D'illustres maîtres du passé admettaient des espèces dissonantes sans préparation, et parmi eux LORENTE, qui dans son célèbre ouvrage *El porqué de la Música* (Alcalá, 1672) écrit qu'on peut les accepter *pour ne pas trop lier les mains des compositeurs, les obligeant avec l'étroitesse de l'usage des règles, à ce qu'ils laissent d'exécuter beaucoup de variations dans leurs œuvres* [1]. Cependant la hardiesse du maître catalan ne saurait être contestée car ce que le didacticien du XVII[e] siècle ne fait que tolérer dans quelques cas, lui l'érige en système : *Ce ne sont point des licences contre l'Art* — écrit-il — *mais des licences qui vont au delà des rigueurs, de l'Art : Peut-on douter que mon procédé ne soit une nouvelle invention, un chemin extraordinaire, un rare moyen pour arriver au but de la Mélodie, véritable fin de la Musique; et pour cela on me devrait plutôt des louanges que des calomnies* [2]. Heureusement que vingt-six parmi les cinquante maîtres [3] de chapelle qui prirent part dans la discussion, se placèrent résolument à côté du musicien innovateur. Mais celui qui avec le plus de chaleur et le plus de compétence se fit le défenseur du compositeur si injustement attaqué, fut le maître sévillan D. GREGORIO SANTISSO BERMUDEZ [4], alors organiste de la cathédrale de Sigüenza. Chevalier de la liberté dans l'art, pourvue qu'elle soit soutenue et dirigée par la raison, il devint un terrible impugnateur du groupe rétrograde, qu'il fustigea avec beaucoup de verve. Du côté adverse, c'était DON JOAQUIN MARTINEZ, qui, par son autorité reconnue de tous les adeptes, dirigeait la lutte. Le principal argument de leur critique, était le même de tous les défenseurs des traditions classiques : *la Musique repose sur des principes fixes et des règles générales; lorsqu'elles sont brisées, l'essence même de la musique est détruite* [5]. SANTISSO BERMUDEZ ne se laissait pas convaincre par ces raisonnements spécieux, et répondait invariablement que *la Musique, comme les autres Beaux-Arts, peut admettre de nouvelles inventions, tant qu'elles soient composées sur des règles et des principes raisonnables. De même qu'il n'est point défendu à l'architecte d'introduire dans son œuvre des nouvelles corniches, des arcs, ou d'autres ornements, pourvu que ces accessoires ne déparent pas l'unité de l'ensemble, il doit être permis à l'artiste qui pratique l'Art si noble de la Musique, de jouir d'une semblable liberté, afin qu'il puisse augmenter la portée esthétique de sa création, par des inventions ingénieuses.* En résumé, le maître et le disciple, VALLS et SANTISSO unis, proclamaient hautement que *la Musique étant un art libéral, les professeurs qui la cultivent doivent être de même et ne pas s'angoisser par respect des règles, tant que l'essentiel* — c'est-à-dire la beauté — *soit sauvegardé... dans ce cas on ne doit pas sacrifier une bonne idée à un scrupule impertinent* [6].

Ce conflit théorique eut un écho à l'étranger, car il fut soumis à l'un des plus grands artistes du temps et donna occasion à ALESSANDRO SCARLATTI, de faire preuve de son incontestable savoir. Sans doute sur l'instance d'une des parties, le maître napolitain, alors directeur de la Chapelle royale, écrivit en 1717 son *Discorso di musica sopra un caso particolare in arte*, document remarquable qui est resté malheureusement manuscrit [7]. Nommé juge de la contestation, SCARLATTI aurait dû résoudre la difficulté, mais tout en montrant une rare dextérité dans l'analyse, des vues larges et un fin esprit critique, en adroit italien, il se tire d'affaire fort diplomatiquement et trouve moyen de louer les deux adversaires, sans se prononcer décidément en faveur du groupe réactionnaire ou du parti progressiste.

L'analyse, même sommaire, des soixante-dix-huit brochures et pamphlets — ni plus ni moins — écrits et publiés en Espagne sur cette question, nous porterait beaucoup trop loin, cependant il nous faut déclarer que leur lecture est intéressante, car ils contiennent plus d'une observation ingénieuse et plus d'un conseil rempli de bon sens. Dans cette polémique acharnée, véritable tournoi artistique sur un sujet en apparence frivole, nous croyons voir une preuve convaincante de la grande fermentation d'idées avancées, même révolutionnaires, que l'on remarque parmi les musiciens espagnols, bien avant l'entrée dans la lice de l'innovateur par excellence, le savant jésuite EXIMENO, dont la satire aiguisée devait être le fléau exterminateur des idées gothiques et des contrapontistes routiniers.

Ce mouvement intellectuel se traduisait en actes par la publication de nombreux ouvrages didactiques, dédiés soit à divulguer les nouvelles idées, soit à défendre les anciennes. La bibliographie musicale espagnole s'enrichit considérablement, pendant

1. Voir *loc. cit.*, Lib. II, pag. 289, not. 22.

2. Voir *loc. cit.*

3. Voici la liste de tous les artistes qui prirent une part active dans cette espèce de tournoi musical, qui dura depuis 1715 jusqu'en 1720. ALBORS Y NAVARRO; PORTERÍA (GREGORIO); SANTISSO BERMUDEZ; VALLS (FRANCISCO); ZACARÍAS (JUAN); ESCORIHUELA; MARTINEZ (JOAQUIN); HERNANDEZ (FELIPE); HERNANDEZ (FRANCISCO); UBEDA; MONTSERRAT; SERRADA; TAJUECO ZARZOSO; BOROBIA; CASSEDA; NAVARRO; ARGANY; MEDINA CORPAS; MARTIÑEZ DE ARCE; ARAYA; YARGUAS; EGUES; LÁZARO (ROQUE); MARTINEZ DE OCHOA; URROZ; SORIANO; CRUZ BROCARTE; APARICIO; HIRANZO; URRUTIA; VILLAVIEJA; PORTERÍA (FRANCISCO); TEIXIDOR; ZUBIETA; VALLS (MIGUEL); MARQUÉS; FERRER (JOSÉ); SAN JUAN; NEGUERUELA; SARRIO; NASARRE (FRAY PABLO); TORRES MARTINEZ; SANCHEZ; RIO (JACINTO DEL); AMBIELA; LOPEZ (FRAY MIGUEL); MICIESES (TOMAS); VALLS (FRAY DIEGO; c'est un nom supposé) et PRESZACH. Nous les avons énumérés par l'ordre de leur entrée dans la lutte. Presque tous écrivirent au moins deux brochures, quelques-uns même trois. Comme nous l'avons dit 26 furent partisans de VALLS, 17 absolument contraires (parmi eux D. JOAQUIN MARTINEZ et le théoricien NASARRE), 6 se montrèrent impartiaux (entre eux se compte l'organiste de la chapelle royale D. JOSÉ DE TORRES MARTINEZ) ou pour mieux dire indécis; enfin l'opinion d'un seul reste obscure. Presque toute la série de ces brochures, d'une rareté insigne, se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

4. Plus tard il fut nommé maître de chapelle de la cathédrale de Lugo. De cette ville, il écrivit à VALLS, en l'année 1712, lui donnant son opinion sur l'ouvrage *Mapa armónico*, que le maître catalan lui avait envoyé.

5. Voir la *Censura*..., etc. etc., de D. JOAQUIN MARTINEZ, parmi les brochures ci-dessus signalées.

6. Voir les publications de VALLS et de SANTISSO parmi celles que nous avons énumérées plus haut.

7. Le savant théoricien allemand KIRNBERGER dans son important ouvrage : *Die Kunst des reinen Satzes in Musik*, Berlin, 1771-1779 (voir 2[e] partie, 3[e] section) parle de l'écrit de SCARLATTI avec grand éloge et dit l'avoir traduit lui-même dans sa langue natale. Du reste le maître italien ne fut pas le seul artiste étranger qui intervint dans cette mémorable polémique; il existe aussi un autre travail concernant la même question : *Defensa sobre a entrada da novena da Misa sobre la Scala Aretina, composta pelo Mestre* FRANCISCO VALLS, *Mestre da Catedral de Barcelona* écrit en portugais par le remarquable organiste et compositeur PEDRO VAZ DE REGO, maître de chapelle de la Cathédrale d'Elvas, décédé en cette ville en 1736. Il se range du côté de VALLS.

cette période, d'œuvres d'inégale valeur, parmi lesquelles se trouvaient quelques-unes de véritable importance. DON JOSÉ DE TORRES MARTINEZ BRAVO, d'abord organiste de la Chapelle royale, qu'il devait diriger dans la suite, avait établi à Madrid, à la fin du XVIIe siècle, et sous le patronage de la Cour, une imprimerie de musique, dont les presses mirent au jour beaucoup de compositions de musique profane, même des grandes partitions d'orchestre, comme celle de la *Comedia harmónica* : *Los desagravios de Troya*[1], composée par l'organiste de Saragosse MARTINEZ DE LA ROCA, et jouée en cette ville en 1712, sans compter de nombreuses œuvres de musique religieuse et des livres théoriques. Le fondateur de l'établissement en personne, y publia un *Traité de plain-chant et de chant figuré*, fondé sur les sains et solides principes de celui de FRANCISCO DE MONTAÑOS, qui obtint un vif succès et dont la vogue est presque arrivée jusqu'à nos jours[2]. Mais ni cet ouvrage de D. JOSÉ DE TORRES, daté de 1705, ni ceux intitulés : *Moelle de la musique pratique...*, (Salamanque, 1707) de D. ANTONIO DE LA CRUZ BROCARTE, et *Curiosités du plain-chant...* (Madrid, 1709) du chantre au lutrin de la cathédrale de Cadix, D. JORGE DE GUZMAN, tous les deux des imitations directes de CERONE et de NASARRE[3], ni les autres dus à FRAY ANTONIO MARTIN Y COLL, né dans le royaume de Castille, vers 1680, religieux de l'étroite observance de Saint François et organiste de son couvent, à Madrid; à FRAY BERNARDO COMES Y DE PUIG, cordelier, ex-vicaire du chœur du monastère franciscain de Barcelone; et au maître de chapelle de la cathédrale de Mondoñedo, D. ANTONIO VENTURA ROEL DEL RIO, qui soutint une grande polémique contre le PÈRE SOLER, éminent théoricien dont nous nous occuperons tout à l'heure, ne firent avancer en rien ni la technique, ni les théories esthétiques de l'art, car ils n'avaient que le but purement pratique de servir les besoins du chant religieux[4].

A un ordre plus scientifique appartient le travail du savant jésuite MAITRE PEDRO DE ULLOA, intitulé : *Musique universelle ou Principes universels de la Musique*[5], (Madrid, 1717,) titre trop ambitieux, que le contenu de l'ouvrage ne justifie pas. L'auteur, professeur de mathématiques au Collège de Madrid, et cosmographe attaché au Conseil suprême des Indes, traite encore l'art musical comme science des nombres sonores, faisant partie de l'ancien *quadrivium*, conception purement spéculative et complètement hors de propos à l'époque où il écrivait. En réalité il considère la musique plutôt en mathématicien qu'en artiste.

Les idées progressistes trouvèrent un nouveau champion : DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, ignoré maître de chapelle de la cathédrale de Palencia, poste où il fut précisément le successeur de ce DON JOAQUIN MARTINEZ qui avait été le plus décidé des détracteurs de VALLS. Les hommes, par fortune, se suivent et ne se ressemblent pas. Tout autant que son prédécesseur s'était montré rétrograde et ami de la routine, le nouveau venu fit preuve de clairvoyance et de largesse d'esprit. Sans vain appareil d'érudition, sans faire des détours d'aucune sorte, avec un rare bon sens, RODRIGUEZ DE HITA réduisit ses théories au strict nécessaire, et les consigna dans une plaquette admirable, petite par l'apparence, mais grande par la portée, véritablement d'*or*, comme la juge l'illustre historien des idées esthétiques en Espagne[6].

Arrêtons-nous un moment sur cet important ou-

1. *La réparation de Troie.* Cette *comédie harmonique*, toute chantée, dont le texte fut écrit par D. JOSÉ ESCUDER, et la musique composée par l'organiste de la Cathédrale du *Pilar* de Saragosse D JOAQUIN MARTINEZ DE LA ROCA, fut exécutée le 29 juin 1712, dans ladite ville, chez le COMTE DE MONTEMAR. C'est le seul ouvrage espagnol de ce genre qui ait été imprimé en grande partition d'orchestre, avec tous les intermèdes et les ballets qui accompagnaient la représentation. On en peut voir un exemplaire à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

2. *Arte de canto llano, con entonaciones de coro y altar, y otras cosas Compuesto por* FRANCISCO MONTANOS, *y aora nuevamente corregido y aumentado el arte práctico de canto de órgano..., por* DON JOSÉ DE TORRES... *Madrid, Imp. de la Música, 1705.* A la Bibl. *Nacional* de Madrid. Il en existe au moins quatre autres éditions : 1re) *Arte de canto llano..., y Arte práctico de canto de organo...*, etc. *Madrid, en la Imp. de la Música, 1712* (Ibid.); 2e) *Arte de canto llano... y Arte práctico de Canto de Organo... nuevamente corregidos...* etc., *Madrid, en la Imp. de la Música, por* MIGUEL DE RÉZOLA, *1728.* (Au *Liceo* de Bologne. — Parmi les exemples on trouve diverses compositions du propre TORRES, a uno, deux et trois voix, deux *Benedictus* à trois voix, d'ALFONSO LOBO, et un autre aussi à trois voix, de PHILIPPE ROGIER.) 3e) *Arte de canto llano... y Arte práctico de canto de órgano... nuevamente corregidos y aora aumentados novissimamente en esta última impression...* etc., *Madrid, en la Imp. Real de Música, 1734.* (Bibl. *Nacional* de Madrid), et 4e) *Arte de canto llano... y Arte práctico de canto de órgano... nuevamente corregido...* etc., *Madrid*, 1784. (Au *Brit. Museum.*) Des deux *traités* contenus dans cette œuvre, seulement le premier est du savant théoricien du XVIe siècle, le second, qui concerne le chant d'orgue, mesuré et en commun, appartient en entier au maître de la Chapelle Royale.

3. Voici les titres exacts de ces deux productions : *Médula de la Música theórica, cuya inspección manifiesta claramente la execución de la Práctica, en division de cuatro discursos, en los quales se da exacta noticia de las cosas mas principales que pertenecen al Canto Llano, Canto de órgano, contrapunto y composicion..., por* D. ANTONIO DE LA CRUZ BROCARTE..., *Salamanca, por* EUGENIO ANTONIO GARCIA, 1707. (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

Curiosidades del Canto Llano, sacadas de las obras del Reverendo DON PEDRO CERONE, *de Bérgamo y de otros autores, dadas à luz à costa de* JORGE DE GUZMAN, *natural de la ciudad de Cadiz, en donde actualmente exerce el oficio de sochantre de la Santa Iglesia Cathedral en dicha ciudad..., Madrid, en la Imp. de la Música*, 1709. (Au Conserv. de Paris.)

4. Les divers ouvrages auxquels nous avons fait allusion, sont très peu connus, et nous croyons convenable d'en donner quelques indications bibliographiques, en suivant autant que possible leur chronologie. Sauf indication contraire ils se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

MARTIN Y COLL (FRAY ANTONIO). — *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para los cantores de choro..., Madrid*, VIUDE DE INFANZON, 1714. Il existe une seconde édition augmentée d'un *Traité* de la musique mesurée : *Libro tercero donde se contienen las reglas mas notables y precisas que escriven todos los doctos escriptores de el arte de canto de órgano..., Madrid, Imp. de la Música*, 1719. (Au Conserv. de Bruxelles.) Ce même moine publia en 1734 un *Breve resumen de canto llano* (Madrid), et il avait annoncé un *Traité* de chant : *Arte del peregrino cantor*, qui semble être resté inédit.

COMES Y DE PUIG (FRAY BERNARDO), *Fragmentos musicos. Caudalosa fuente gregoriana en el arte de canto llano. Cuyos fundamentos, theorica, reglas, práctica y exemplos copiosamente se explican*, etc., etc..., *Barcelona, imp. de* MARTÍ, 1739.

ROEL DEL RIO (D. ANTONIO VENTURA), *Institucion harmónica ó doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano..., Madrid*, VIUDE DE JUAN GARCIA INFANZON, 1748. A la fin du volume, on trouve divers *motets* à deux et trois voix avec accompagnement d'orgue, composés par l'auteur, sur des textes latins et castillans.

5. *Música universal o Principios universales de la Música... Madrid, Imp. de la Música por* BERNARDO PERALTA, 1717. Le PÈRE ULLOA, naquit à Madrid le 23 juin 1663, et entra dans la Compagnie de Jésus le 1er février 1678. Il enseigna la grammaire et la philosophie au Collège d'Oropesa, puis les mathématiques a celui de Madrid, où il mourut le 30 mai 1721. Il avait publie auparavant un *Cours de Mathématiques* en 2 vol. *Madrid. Por* ANT. GONZALEZ DE LOS REYES, 1707.

6. DON MARCELINO MENENDEZ Y PELAYO. *Historia de las ideas estéticas en España.* (Voir tome III. 2, vol. pag. 513.)

vrage qui vaut la peine d'être étudié. Il fut publié en 1757 sous le titre suivant : *Consejos que á sus discipulos dá* DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, *Racionero titular y Maestro de capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Música antigua y moderna, como depende esta de aquélla, y de los autores de una y de otra : la necesidad que hay de nuevas reglas, y un epitome de las mas precisas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composicion moderna* [1]. Dès le titre l'auteur manifeste clairement sa pensée, « *il faut créer des nouvelles règles pour apprendre la nouvelle forme de contre-point* », mais elles doivent se former sur « *la véritable connaissance de la musique ancienne et de la moderne, car celle-ci dépend de celle-là* ». Remarquons bien que ce moderniste de la veille n'envisage pas un avenir complètement nouveau, créé par une révolution et sans attache avec les traditions du passé, mais de même que les grands innovateurs contemporains, il tourne ses regards vers les glorieux exemples des maîtres d'autrefois, et préconise la renaissance des idées saines et la résurrection du véritable idéal, unique fondement de toute science positive et base certaine de tout art élevé, car la musique a été cultivée par plus d'un admirable génie, bien avant l'apparition de ces soi-disant révolutionnaires qui ne visent qu'à surprendre le grand public par leurs bizarreries ou leurs extravagances. RODRIGUEZ DE HITA, les yeux fixés sur la beauté immuable, se moque de tous les vains artifices de ses contemporains et les accuse d'avoir complètement oublié que « *la suavité, l'expression et la nouveauté sont les principes essentiels de toute composition, car la musique est née pour délecter l'âme et émouvoir les sentiments* [2] ».

« *Nouvelle est ma méthode* — écrit encore l'éminent maître dans son *Diapason Instructivo*, lettre dirigée à ses élèves [3] qui est un modèle de goût, de savoir et de jugement — *et nouveaux sont ces documents; ne les jugez pas comme mauvais par ce qu'ils ont de neuf, car je ne prétend nullement m'opposer au passé. L'usage a été mon témoin respecté. Tous les arts ont eu des découvertes et des progrès; on ne devra donc pas s'étonner des nouveautés que j'y proclame. Dépenser la mémoire à vénérer les antiquités, est chose stupide. Employer l'intelligence en respectant les anciens, nous semble louable. Trois sont les facultés de l'âme et cinq les sens. D'aucuns veulent qu'ils soient moins, car ils nous jugent dépourvus d'entendement et aveugles. Plus le temps nous a enseigné, plus il est nécessaire d'étudier et de réfléchir. Par cette raison nous ne devons pas mépriser ceux qui ont écrit avant nous, car nous sommes forcés de reconnaître que sans eux nous ne serions jamais arrivés à la hauteur où nous sommes. Peut-on nier qu'aujourd'hui la musique se trouve dans la pratique beaucoup plus avancée que ce qu'il est dit dans les livres théoriques? Or, si cela est un fait avéré, pourquoi s'étonner qu'on cherche les causes et les raisons de ces nouveautés? Je ne peux douter que les grands maîtres du passé n'écriraient plus à présent de la même façon qu'ils le firent autrefois* [4]. »

Nous n'avons pu résister à la tentation de reproduire ces admirables paroles qui nous donnent une si grande leçon de tolérance, dictée par le bon sens. La main qui les a écrits ne démérite en rien lorsqu'elle trace des notes sur la portée. RODRIGUEZ DE HITA, qui s'est distingué comme compositeur dans les genres religieux et dramatique, fait bonnes par ses propres œuvres les excellentes idées qu'il proclame, et nous aurons tout le loisir de le vérifier plus tard. Il convient de faire la remarque que la superbe *Lettre à mes élèves*, dont nous venons d'extraire un fragment, est dédiée au chanteur CARLOS BROSCHI, le célèbre FARINELLI, jouissant alors de toute la faveur du Roi FERDINAND VI, et véritable arbitre des destinées de la musique nationale. Le modeste maître de chapelle voulût-il donner un avertissement prémonitoire au virtuose tout-puissant qui entraînait inconsciemment l'art espagnol vers sa ruine? Il est permis de le supposer, car avec ses drames lyriques et ses *zarzuelas* il essaya de contrecarrer le mouvement avançant de la musique italienne.

La grande nouveauté qu'il proclamait était la même qui avait soulevé la violente controverse suscitée par la *Messe* de VALLS, c'est-à-dire d'admettre le libre emploi des dissonances naturelles sans préparation, liberté qui ouvrait des nouveaux horizons au contrepoint et que l'harmonie moderne a complètement acceptée. Au fond ce n'était qu'une nouvelle revendication en faveur d'un procédé généralement employé par les maîtres de l'école espagnole, malgré les prohibitions scolastiques; si bien on pourrait trouver des arguments en sa défense, non seulement dans le *Traité* de LORENTE, qui date du XVII[e] siècle, mais même avant, car RODRIGUEZ DE HITA, unissant le sens de la tradition à l'esprit innovateur, ne fait que continuer l'œuvre des grands théoriciens comme TOMÁS DE SANTA MARIA et d'autres.

Passons rapidement sur divers traités et manuels soit de plain-chant, soit de musique mesurée, qu'en historiens consciencieux il nous faut signaler, comme ceux dus au prêtre de Cordoue, DON DIEGO DE ROXAS Y MONTES; à JOSEPH ONOFRE DE LA CADENA, résident au Pérou; au hiéronymite de Madrid, FRAY PEDRO VILLASAGRA; au professeur madrilène, DON MIGUEL COMA Y PUIG; à DON VICENTE ADAN, chapelain de la cour; à FRAY NICOLAS PASCUAL Y ROIG, organiste du couvent des franciscains de Valence; au maître de chapelle de l'Escurial, FRAY IGNACIO RAMONEDA et à son frère en religion du couvent de Saint-Jérôme de Madrid, FRAY FRANCISCO DE SANTA MARIA DE FUENTES; à FRAY MANUEL PEREZ CALDÉRON, de l'ordre de la Merci, et enfin à DON DANIEL TRAVERÍA [5], œuvres toutes conçues dans

1. Opuscule de 36 pages, valant pour plusieurs volumes, imprimé probablement à Palencia. L'imprimatur date de 1757. A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

2. Voir *loc. cit.*

3. *Diapasón instructivo ; consonancias músicas y morales; documentos á los profesores de música; carta á los discipulos sobre un breve y facil método de estudiar la composicion y nuevo modo de contrapunto por estilo nuevo... Madrid. 1757. Imprenta de la Viuda de* JUAN MUÑOZ, *calle de la Estrella.* A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

4. Voir *loc. cit.*

5. Suivant notre usage, voici quelques renseignements sur ces diverses œuvres qui presque toutes se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid :

ROXAS Y MONTES (DON DIEGO). *Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas de canto-llano, con las entonaciones de choro y altar, según la costumbre de la Iglesia Cathedral de Córdoba. Córdoba, por* ANTONIO SERRANO *y* DIEGO RODRIGUEZ. Año de 1760.

CADENA (JOSÉ ONOFRE DE LA). *Cartilla Música y Primera Parte que contiene un méthodo fácil de aprehender á cantar... Lima, en la Oficina de la Casa de Niños Expósitos.* 1763.

VILLASAGRA (FRAY PEDRO), moine au couvent de San Gerónimo, à Madrid. *Arte y compendio de canto llano.... Valencia.* 1765.

le seul but de vulgariser la connaissance de l'art et sans aucune autre portée transcendante, publiées pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Car c'était bien le temps où l'on prétendait tout réduire à des règles savantes — même la faculté d'invention — capables d'apprendre au néophyte l'art de composer des chefs-d'œuvre par raison démonstrative. La plupart de ces bouquins qui ne révèlent, du reste, qu'un esprit étroit et routinier, n'ont d'autre valeur aujourd'hui qu'au point de vue archéologique ou comme curiosité pour les bibliographes.

Il nous faut séparer de la masse l'ouvrage de DON GERÓNIMO ROMERO DE AVILA, prébendier et maître du chœur de la cathédrale de Tolède, pendant plusieurs années de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Cet artiste remarquable est un des rares musiciens ayant fait — on s'en souviendra — une exposition des règles du chant *mozarabe*, appelé *chant eugénien* ou *mélodique*, usité par privilège spécial dans une des chapelles de la basilique primatiale d'Espagne — dans une érudite dissertation publiée en tête de la réédition du *Bréviaire gothique*, faite à Madrid en 1775, par les soins du CARDINAL LORENZANA[1]. Pour l'usage de ses collègues des autres maîtrises, il écrivit un traité purement didactique, sans aucune autre prétention que celle d'exposer la théorie et la pratique du plain-chant et du chant mesuré, ce qu'il exécuta avec une aussi bonne méthode, et tant de clarté, que son livre devint très populaire. Il était pour son époque un excellent manuel fort employé par les maîtres de chapelle jusque bien avant dans le siècle dernier[2] et compte de nombreuses éditions. Aussi répandu — sans lui être cependant en rien supérieur — fut le livre intitulé : *Art ou résumé du plain-chant et du chant d'orgue*[3] dédié à l'Archevêque de Tolède, par DON FRANCISCO MARCOS Y NAVAS, publié la première fois probablement en 1776, dont on faisait encore une nouvelle édition en 1862 (refondue et augmentée par D. MIGUEL DE MOYA Y PEREZ), ce qui nous semble prouver d'une façon satisfaisante sa grande vogue.

Mais toutes ces publications réunies, n'ont aucune importance auprès du livre vraiment remarquable mis au jour par le PÈRE FRAY ANTONIO SOLER, un de ces glorieux modernistes de la veille, qui de même que les VALLS, les SANTISSO BERMUDEZ et les RODRIGUEZ DE HITA, faisait preuve d'un rare esprit d'indépendance, proclamant la liberté de l'art, au nom de la beauté, et se vantant d'avoir fait des choses jamais exécutées avant lui. Ce qui n'est pas une exagération, car cet artiste, dont l'influence sur le développement de la musique de chambre espagnole fut considérable, comme nous aurons plus loin occasion de le démontrer en étudiant l'histoire de cette branche de l'art, était, pour son pays, un véritable innovateur, doué d'une riche fantaisie et possédant un solide savoir, qui devance résolument son époque.

Originaire de la Catalogne, le PÈRE SOLER fut dans sa jeunesse élève de la célèbre *Escolania* de l'Abbaye de Montserrat, cette pépinière de grands artistes. Ses études musicales terminées, premièrement il occupa la place de maître de chapelle de la cathédrale de Lérida, qu'il renonça après quelques

---

COMA Y PUIG (D. MIGUEL). *Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi-figurado.* Madrid, 1766.

ADAN (D. VICENTE). *Documentos para instrucción de músicos y aficionados, que intentan saber el arte de la composición....* *Madrid.* J. OTERO. 1786. (Bibl. de Berlin.) Ces Documents pour l'instruction des musiciens et des amateurs ne sont qu'une sèche et courte méthode de composition, rédigée par demandes et réponses, où l'auteur, en 16 pag. (in-folio) de texte, et 75 d'exemples notés, « traite — nous traduisons d'après le titre — du contrepoint sur une basse jusqu'à sept parties, sur le chant aussi jusqu'à sept, et du contrepoint libre jusqu'à huit, plus deux exemples à douze voix, lesquelles fuguent entre elles; divers solos et duos; des fantaisies à trois et à quatre différents sujets, avec la manière d'y répondre; divers canons et imitations à l'inverse; l'étendue des instruments; les positions du violon pour tous les tons, ainsi que d'autres choses très utiles... », le tout expliqué d'une façon empirique. Malgré sa médiocrité, cette œuvre trouva un admirateur dans la personne de DON ANACLETO DE LETA, qui prétend avoir étudié à Salamanque, et qui écrivit une : *Carta laudatoria á* DON VICENTE ADAN, *en accion de gracias por la publicación de su obra intitulada : Documentos, etc....* *En Madrid. 1786.* Aussi à la Bibl. de Berlin.

PASCUAL Y ROIG (FRAY NICOLAS). *Explicación de la Teórica y Práctica del Canto llano y figurado....* MADRID. 1778.

RAMONEDA (FRAY IGNACIO), directeur de la musique au monastère de l'Escurial : *Arte de canto-llano en compendio breve, y método muy fácil para que los particulares que deben saberlo, adquieran con brevedad y poco trabajo la inteligencia y destreza conveniente....* *Madrid.* P. MARIN. 1778. Simplifié plus tard par le hiéronymite du même couvent FRAY JUAN RODÓ, il fut publié de nouveau en 1827.

SANTA MARIA DE FUENTES (FRAY FRANCISCO DE) : *Dialectos músicos, en donde se manifiestan los mas principales elementos de la armonía desde las reglas de Canto llano hasta la composición....* *Madrid.* J. IBARRA. 1778.

PEREZ CALDÉRON (FRAY MANUEL). *Explicación de sólo el canto llano para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla....* *Madrid.* J. IBARRA. 1779.

TRAVERÍA (DON DANIEL). *Ensayo Gregoriano ó estudio práctico del canto llano y figurado, ilustrado con algunas cosas curiosas para el aprovechamiento y enseñanza de los que siguen los concursos en las Santas Iglesias Catedrales de España.... Madrid.* *Imp. de la* VIUDA DE IBARRA. 1794. Il en existe une réimpression, faite aussi à Madrid, en 1804, sous le titre : *El práctico Cantor en el Ministerio de la Iglesia.*

On trouve encore un petit promptuaire anonyme : *Breve Instruccion para imponerse en el Canto llano. Madrid. Imp. de* IBARRA (sans date), imprimé sûrement dans le dernier quart du siècle. Signalons enfin un recueil de chants et de psaumes pour le service de l'église presbytérienne, publié à Londres, dans sa langue maternelle, par l'espagnol DON FELIX ANTHONY ALVARADO : *La liturgia Ynglesa, ó el libro de oración comun y administración de los sacramentos, y otros ritos y ceremonias de la Yglesia, según el uso de la Yglesia de Ynglaterra ; Juntamente con el Psalterio ó Psalmos de David... hispanizado por.... London.* 1707. BOWYOX. Avec la musique gravée. (Au Conserv. de Bruxelles.)

1. Voir le *Breviarium Gothicum secundum regulam Beatissimi Isidori...*, etc., etc., *ad usum sacelli mozarabum* (Madrid, 1775). Le travail de ROMERO DE AVILA est précieux pour l'étude de cette matière aussi intéressante que peu connue. Ajoutons que peu de temps avant lui le savant moine augustin ENRIQUE FLOREZ, dans le tome IIIe (pag. 360) de sa vaste compilation : *La España sagrada...* (Madrid, 1747-1770), publia une dissertation : *De antiqua Missa hispanica seu officio mozarabico*, où il donne quelques détails sur le chant de l'office divin selon cette ancienne et vénérable liturgie. De même le moine de l'ordre de la Merci, FRAY MANUEL PEREZ CALDÉRÓN, traite légèrement cette question dans la dernière partie de son ouvrage : *Explicación de solo el canto llano.... A que añade las cuerdas de Alamire, Gsolreut, Ffaut y la que usa la iglesia de Toledo, llamada cuerda Toledana. Dispuesto por* ISIDORO LOPEZ, *Madrid*, JOAQUIN IBARRA, 1779. (Au *Brit. Museum.*)

2. L'œuvre de ROMERO DE AVILA parut sous ce titre : *Arte de Canto-llano y Organo, ó promptuario músico, dividido en quatro partes. La primera trata de la Especulativa del Canto llano. La segunda de la Práctica del mismo Canto. La tercera, de la Especulativa y Práctica de todo Hymno, Sequencia ó Prosa. Y la quarta, de la Especulativa y Práctica del Canto de Organo, según el moderno estilo. Madrid*, 1772. C'est la première édition, et nous en connaissons trois autres, aussi imprimées à la capitale d'Espagne, et datées de 1785, 1811 et 1830. Il est vraisemblable qu'il doit en exister plus d'une inconnue, si on tient compte de la grande popularité dont jouit ce manuel. Relevons en passant l'amusante bévue commise par FÉTIS à propos de ce livre, en traduisant le sous-titre : *Armoire musicale divisée en quatre cases*, où il est dit : *Promptuaire musical divisé en quatre parties.*

3. *Arte ó compendio general de canto llano figurado, y órgano, en método fácil, ilustrado con algunos documentos ó capítulos muy precisos para el aprovechamiento y enseñanza. Dividido en cinco tratados... En Madrid* (s. d. mais presque surement de 1776) *imprenta de* DOBLADO.

années pour prendre l'habit de Saint-Jérôme au monastère de l'Escurial, où il remplit d'abord les fonctions d'organiste, puis jusqu'à la fin de sa vie, survenue en 1783, celles de directeur de la maîtrise. L'infant DON GABRIEL DE BOURBON, grand amateur de musique, exécutant lui-même, aimait à séjourner dans la résidence royale annexée au couvent de Saint-Laurent, et c'est pour le service de ce prince, et pour son usage particulier que le Père SOLER composa des *quatuors* pour orgue et instruments à cordes, des *concertos* et des *sonates* pour clavecin — un recueil en comprenant vingt-sept fut publié à Londres, par ROB. BIRCHALL, — compositions charmantes qui font du moine espagnol un digne contemporain de HAYDN. Tout en cultivant la musique de chambre, il ne laissait pas de produire dans le genre religieux, où il démontre un style noble et élevé, et d'aborder même parfois le genre dramatique, car il écrivit des *Tonadillas* et des *Entremeses*, petites pièces scéniques que, d'après un usage qui peut nous sembler étrange, mais généralement admis à cette époque, les moines et les novices représentaient pendant les vacances et les grandes solennités. Il entreprit aussi des travaux d'une plus vaste envergure, comme la partition pour le drame dans lequel CALDÉRÓN a traité la légende de *Sémiramis*, admirable création intitulée : *La hija del aire* [1].

Malgré cette fécondité peu commune, le PÈRE SOLER trouva le temps d'approfondir la théorie de l'art, et de consigner dans un érudit travail le fruit de ses investigations. Son ouvrage, l'un des meilleurs publiés pendant le XVIIIe siècle, porte le titre de *Clef de la modulation* [2]. L'auteur, dans l'exposition des règles techniques, se montre partisan des idées avancées, quoique un peu trop enclin aux artifices contrapontiques. En outre, il montre un goût fort prononcé pour les *canons énigmatiques* et autres *rébus* musicaux, mis à la mode par CERONE, et d'une difficulté aussi grande que leur inutilité était absolue. En traitant cette question stérile et ennuyeuse, il suscita la bile d'un autre didacticien en renom, DON ANTONIO ROEL DEL RIO, maître de chapelle de Mondoñedo, et auteur d'une *Institution harmonique*, dont nous avons déjà parlé, musicien ardemment attaché aux vieilles doctrines, passé maître dans l'habileté de résoudre ces énigmes, qui provoqua une polémique, en publiant une brochure [3] dans laquelle il attaquait avec violence les doctrines et les théories du maître de chapelle de l'Escurial. Celui-ci répondit par une nouvelle dissertation, dans laquelle, sous l'apparence de donner satisfaction aux critiques de son adversaire, il réduisit à néant son argumentation. Des amis intervinrent des deux côtés et la controverse prit de grandes proportions, sans égaler toutefois celle provoquée par la *Messe* de VALLS, ni par le nombre des écrits pour et contre [4], ni par l'importance du sujet discuté qui, au fond, ne méritait pas un tel honneur, car la question des *canons énigmatiques* ne nous semble pas nullement transcendante, mais bien plutôt en dehors de l'art véritable. Toutefois ces subtilités ingénieuses, n'ayant d'autre but que celui de mettre à l'épreuve la patience des musiciens, étaient bien à l'ordre du jour parmi ces pédants maîtres de chapelle, sérieusement préoccupés à rechercher les surprises qui résultent de la substitution des *dièses* aux *bémols* ou *vice versa*, et tout heureux d'avoir trouvé que le ton de *si dièse majeur* pourrait bien comporter *douze bémols à la clef*, ou que l'intervalle de tierce existant entre *ut* et *mi* devenait un unisson par l'altération des deux notes en *ut double dièse* et *mi double bémol*. Ces futilités puériles qui, pour beaucoup de personnes, constituaient le fin fond du savoir d'un côté, et de l'autre l'abus des combinaisons compliquées qui portait les artistes à écrire des compositions jusqu'à *quarante-huit voix réelles*, en douze chœurs, dont l'effet ne pouvait être qu'obscur, avaient fait de l'art quelque chose d'artificiel et de mécanique, dont le but principal était celui de résoudre toutes sortes de difficultés sans tenir, en rien, compte de son objet principal, éveiller des émotions et des sentiments par l'expression de la beauté. Car beaucoup de maîtres espagnols, oubliant les pures traditions des anciennes écoles nationales, et gonflés par toute la pédanterie des CERONE et des NASARRE, s'étaient adonnés à cœur-joie

1. Le savant musicographe BARBIERI, qui a tant fait pour l'histoire de la musique espagnole, a laissé en manuscrit un intéressant et érudit ouvrage sur la maîtrise et les moines musiciens de l'Escurial. Il y donne une notice très détaillée du PÈRE SOLER, ainsi que de ses ouvrages, dont les archives privées dudit monastère conservent cinq gros volumes manuscrits, contenant de nombreuses compositions, tant sacrées que profanes.

2. *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música en que se trata del fundamento necesario para saber modular : theórica y práctica para el mas claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de* JUAN DE MURIS *hasta hoy, con algunos Canones Enigmáticos y sus resoluciones... Madrid, en la officina de* D. JOACHIM IBARRA, 1762.

3. *Reparos Músicos precisos á la llave de la modulación del* PADRE SOLER..., *por* D. ANTONIO ROEL DEL RIO..., *Madrid. Imp. de* DON ANTONIO MUÑOZ DEL VALLE, *año de* 1764 (Remarques musicales nécessaires sur la *Clef de la modulation...* etc.). L'auteur attaqué répondit par la brochure : *Satisfacción á los reparos precisos hechos por* D. ANTONIO ROEL DEL RIO *á la Llave de la modulacion... por el P.* FR. ANTONIO SOLER. *Madrid. Imp.* de ANTONIO MARIN, 1765 (Satisfactions aux remarques..., etc.)

4. Ils sont en tout quatre, plus un qui semble perdu ; celui intitulé : *Labyrinthe des Labyrinthes....* Voici leurs signalements : *Diálogo crítico reflexivo entre Amphion y Orphéo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España, y principalmente sobre algunos méthodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores que por acreditar sus hipótesis han venido á caer en el abismo de la confusión, y queriendo sobstenerlos, á impulso de su tenacidad, han hecho tema lo que pretenden sistema. Dalo á la luz del mundo un Espíritu del otro, que oyó esta conversacion, por mano de su amigo* DON GREGORIO DIAZ..., *Madrid. Imp. de* MAYORAL, 1765.

Le PÈRE SOLER répliqua par l'opuscule : *Carta escrita á un amigo ... en que le da parte de un Diálogo últimamente publicado contra su Llave de la Modulación. Madrid,* ANTONIO MARIN, 1766.

L'écrit disparu donna lieu à deux brochures : 1° *Carta apologética que en defensa del Labyrinto de Labyrintos, compuesto por un autor, cuyo nombre saldrá presto al público, escribió* D. JUAN BAUTISTA BRUGUERA Y MORRERAS, *Presbitero, Maestro de Capilla de la Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la « Llave de la Modulación » y se dirige á su autor el M. R. Padre* FR. ANTONIO SOLER, *Barcelona.* FRANCISCO SURIÁ, 1766.

L'auteur avait obtenu, en 1765, un prix dans un concours ouvert par le *Catch Club* de Londres. La composition primée fut publiée par THOMAS WARREN dans son recueil : *A collection of catches, canons and glees*, etc. (London. WELCKER. 5 vol.) ; elle commence par les mots : *Beatus vir*.

Et 2° : *Respuesta y dictamen que da al público el* REVERENDO JOSEPH VILA, *Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja á petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del « Labyrinto de Labyrintos » contra la Llave de la Modulacion. Cervera. Imp. de la Universidad*, 1766. Ajoutons que l'ouvrage *Dialectos músicos...* (Madrid, 1778. Voir plus haut), du moine SANTA MARIA DE FUENTES, a plus d'un rapport avec le livre didactique du PÈRE SOLER, qui nous a laissé aussi un travail d'organographie très intéressant : *Cartasatisfactoria que escribió el P. Fr.* ANTONIO SOLER *al Ilmo. Dean y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de Sevilla, contra los reparos puestos por los S. S. Jueces á la obra del órgano nuevo, construido por* D. JOSEPH CASAS. *Madrid. Imp. de* ANDRÉS RAMIREZ. 1778.

Ce document porte comme annexe une autre *Lettre* rédigée par ledit CASAS, conservateur des orgues de l'Escurial.

à ces vaines élucubrations. Un d'eux semble avoir été le premier à renouveler le tour de force, exécuté par le célèbre ORAZIO BENEVOLI, en plein XVII[e] siècle, en composant sa *Messe à douze chœurs*. Dix ans avant que GREGORIO BALLABENE et GIOVANNI BATTISTA GIANSETTI produisissent leurs œuvres analogues [1], le compositeur espagnol DON ALONSO RAMIREZ DE ARELLANO avait fait publier à Londres un travail de ce genre, véritable merveille de combinaison, dont on ne peut apprécier d'autre raison d'être que celle de la difficulté vaincue; rien moins qu'un *Canon* — pouvant se chanter dans un sens et à l'inverse — *recte et retro for 48 voices* (*London, 1765, printed by* WELCKER. — Au *Liceo* de Bologne) sur le premier verset du *Sanctus*. Nous ne croyons pas que ce chef-d'œuvre d'enchevêtrement ait été jamais exécuté, en tout cas il est fort difficile de s'imaginer l'effet qu'il peut produire et que nous ne soupçonnons pas d'une grande beauté. De continuer dans ce chemin il est difficile de prévoir où l'art serait arrivé ; par fortune le savant jésuite EXIMENO allait bientôt entrer dans la lice et mettre hors de combat tous ceux qui sacrifiaient les droits de l'idéale beauté aux spéculations d'école.

Parmi les curiosités musicales de cette époque, qui semble s'être intéressée à toutes les questions bizarres, il nous faut signaler le livre du docteur FRANCISCO SERAO, concernant les effets thérapeutiques de la musique sur les personnes qui ont été piquées par la tarentule. Le sujet peut nous paraître excentrique, mais pendant le XVIII[e] siècle il a été étudié par des savants italiens, anglais et allemands. SERAO, né à Anvers, de parents venus d'Espagne, professa la médecine à Naples, où il mourut en 1793. C'est dans cette ville qu'il publia sa curieuse brochure : *Della tarantola, o sia Falangio di Puglia* (Naples, 1742) qui touche incidemment à la musique populaire.

Pendant que les maîtres de chapelle espagnols se disputaient à propos des *espèces dissonantes* et sur la *solution des canons énigmatiques*, ou bien critiquaient durement l'érudit FEIJOO, champion du véritable idéal de l'art religieux, comme nous le verrons tout à l'heure en nous occupant de ce genre artistique très déchu de sa splendeur passée, plus d'une nouveauté importante, devant exercer une influence décisive sur l'avenir de la musique nationale, s'était introduite dans la Péninsule. D'abord l'opéra italien, installé timidement sous le règne de PHILIPPE V, mais qui devait s'imposer en souverain absolu sous FERDINAND VI, entravant le libre essor des artistes du terroir, et étouffant les initiatives généreuses des nobles et vaillants défenseurs de l'esprit national. Son action fut néfaste et donna à la musique espagnole un coup dont elle — il faut loyalement le reconnaître — ne s'est pas relevée. Ensuite l'initiation lente de quelques rares privilégiés aux mystères de la musique allemande, car de bonne heure il se forma un groupe d'admirateurs de HAYDN, adonné à cultiver la musique pure. Il se réunissait chez DON TOMAS DE IRIARTE, officier attaché à la secrétairerie des Affaires étrangères, et ami intime et élève, pour la musique, de l'illustre DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, devenu maître de chapelle du couvent royal de l'Incarnation. IRIARTE raconte dans une de ses poésies (écrite vers 1773) qu'on y jouait les quatuors du maître autrichien, et que lui-même tenait la partie de violoncelle. Or ce n'est pas seulement comme amateur éclairé qu'il s'est distingué, car nous lui devons une œuvre didactique importante, qui obtint un énorme succès dans son pays et dans presque toute l'Europe; le poème sur *La Musique* [2], publié en 1779, et écrit avec une grande facilité d'exposition et beaucoup de clarté, qualités qui le font digne d'estime, mais en revanche absolument dénué de poésie.

Arrêtons-nous un moment sur cette œuvre dont l'influence fut considérable — elle mérita d'être traduite presque immédiatement en français, en anglais, en allemand et en italien — et qui clôt, pour ainsi dire, le développement des idées théoriques et de l'esthétique musicale de cette période; car les ouvrages des PÈRES EXIMENO et ARTEAGA, quoique parus dans le dernier tiers du XVIII[e] siècle, ont une toute autre portée et signalent l'avènement de l'art moderne. Ils ont droit par conséquent à une étude spéciale.

L'auteur du poème sur *La Musique* naquit à Santa Cruz de Orotava, dans les îles Canaries, en 1750. Bien jeune encore il s'établit à Madrid, où il passa presque tout le reste de sa vie, jusqu'en 1786. Accusé alors de professer la philosophie antichrétienne, il fut poursuivi par l'Inquisition de Madrid, et déclaré *légèrement suspect*. Heureux d'avoir échappé, il se retira de la capitale, pour se fixer au Puerto de Santa Maria, où il mourut le 17 septembre 1791. Il compte parmi les hommes distingués de son temps et fut à la fois littérateur éminent, poète renommé et passionné musicien. Il fut successivement employé au ministère des Affaires étrangères, directeur de la revue *Mercurio*

1. La *Messe* de BALLABENE fut exécutée, d'après le témoignage de JOSEPH HEIBERGER, à l'église des *Santi Apostoli* de Rome en 1774, et produisit un effet médiocre. On chanta celle de GIANSETTI, le 4 août 1775, à *Santa Maria sopra Minerva*. Elle n'a laissé aucun souvenir.

2. *La Música, Poema...*, *Madrid, Imp. Real.* 1779. Cette première édition sur papier de luxe tirée à un petit nombre d'exemplaires, ornée de belles gravures sur cuivre, et d'une exécution typographique très soignée, est fort belle. Il en existe en plus les suivantes : Madrid, 1782 et 1784 (avec les mêmes gravures et de l'imprimerie royale), Madrid, 1787; *ib.* 1789; México, 1785; Madrid, 1805; Bordeaux, 1809 et 1835 (en espagnol) et Madrid, 1822 (en vérité imprimée aussi à Bordeaux). Les traductions sont les suivantes :

En anglais. *Music, a didactic Poem in five « cantos » translated from the Spanish..., into englisch verse, by* JOHN BELFOUR, *Esq. London, printed for W. M.* MILLER... *by* WILLIAM SAVAGE..., 1807.

En allemand. Elle nous est inconnue. Mais le traducteur anglais cite dans son *Prologue* une version allemande de l'œuvre d'IRIARTE, due à F. F. BERTUCH, et imprimée à Weimar.

En français. *La Musique, Poème, traduit de l'espagnol de* DON THOMAS DE IRIARTÉ (*sic*) *par J. D. C.* GRAINVILLE, *et accompagné de notes par le citoyen* LANGLÉ, *membre et bibliothécaire du Conservatoire de Musique.... A Paris, chez J.-J.* FUCHS... *de l'imprimerie de H.-L.* PERRONNEAU... *An VIII*. Version en prose fort médiocre, dédiée au corps enseignant du Conservatoire, mais qui reçut les louanges de CHERUBINI, LESSUEUR, GOSSEC, MARTINI, ERNEST, ASSMANN, LEFÈVRE, DURET, MEHUL et d'autres, unis pour féliciter le traducteur d'avoir enrichi la langue française avec une œuvre aussi excellente. Les notes de LANGLÉ manquent de véritable intérêt; à la fin on trouve une traduction du petit poème latin sur la musique, composé par le P. LEFÈVRE.

En italien. 1° *La Musica, poema di... tradotto dal Castigliano dall' Abate* ANTONIO GARZIA... Venise, 1789. Le traducteur était un jésuite espagnol, réfugié dans la ville des doges, lors de la dissolution de son ordre.

2°, *La Musica, poema di... tradotto dallo spagnuolo in versi italiani da* GIUSEPPE CARLO DE GHISI, *con note sullo stato attuale della musica in generale presso le altre nazioni. Firenze, a spese del traduttore*, 1868, *tipografia di* G. BARBERA. GHISI le traducteur a consulté son ouvrage avec le grand poète NICCOLINI, et il juge le poème d'IRIARTE comme un *capolavoro della Letteratura Spagnuola*. Les notes concernant la musique italienne et espagnole sont intéressantes.

Ajoutons, pour finir cette digression, que l'année même de la mort du littérateur espagnol, CARLOS PIGNATELLI fit imprimer son éloge : *Elogio histórico de* DON TOMAS DE IRIARTE. *Madrid*, 1791.

histórico y político (à partir de 1772) et enfin, en 1776, archiviste du Conseil suprême de guerre. Il écrivit beaucoup et prit une part fort active dans le mouvement littéraire contemporain. Son œuvre la plus remarquable, exception faite du poème didactique qui va nous occuper dans un instant, est le recueil de *Fábulas literarias* (Fables littéraires), publié en 1708, genre nouveau, inventé par IRIARTE, et avant lui jamais employé dans aucune littérature. Dans ces brèves compositions, plus spirituelles que dramatiques ou pittoresques, il expose par des apologues ingénieux tout un art poétique, dans lequel il donne d'excellents conseils propres à former le goût des débutants, rédigés en des vers médiocres, car notre auteur était un fin esprit et un talent critique très aiguisé, mais nullement un poète.

Quoique FÉTIS prétende que le principal mérite du poème d'IRIARTE consiste dans l'harmonie des vers, il est indiscutable qu'il aurait énormément gagné à être écrit en prose. C'est un honnête traité didactique, qui ne produit aucun enthousiasme, mais qui remplit son but d'être instructif. Rien de plus dépourvu de tout artifice que son plan, aussi éloigné de la grandeur épique que du lyrisme exalté. Les seuls épisodes émaillant le discours sont quelques digressions pastorales dans le fade goût de l'époque, comme la scène où le berger *Salicio* enseigne le chant à son amante *Criseá*. Par un souvenir de l'épopée classique, dans le chant IV[e], le poète feint d'être transporté dans un rêve, aux Champs Élysées, où le compositeur JOMELLI lui expose la théorie et les règles de l'opéra. Ces imaginations ne sont pas très brillantes et ne révèlent qu'une faible fantaisie. Sous l'aspect littéraire l'œuvre vaut peu et a été justement oubliée, néanmoins on ne la jugeait pas ainsi dans son temps, car elle a servi de modèle à de nombreux imitateurs qui ont composé des poèmes didactiques sur les Beaux-Arts, plus mauvais les uns que les autres. En plus elle fut admirée par le PÈRE MARTINI, le célèbre maître de Bologne; par MATTEI, PLANELLI et METASTASE, ce qui nous semble étrange, car ce dernier, — on ne peut le contester, — était un véritable poète. Cependant il n'hésite pas à déclarer *mirabile* l'œuvre espagnole et à assurer que son auteur était un des rares vivants vraiment favorisé par les Muses.

IRIARTE a divisé son poème en cinq chants. Dans le premier il expose quels sont les éléments de la Musique qu'il réduit à deux : *le son* et *le temps*. Celui-là forme la Mélodie, — et à ce propos l'auteur expose la théorie des gammes *diatoniques* et *chromatiques*, la constitution des modes majeur et mineur, l'extension de l'échelle des sons pouvant être perçus par l'ouïe humaine et l'usage des clefs — ainsi que l'Harmonie, qui s'occupe de la connaissance des intervalles consonants et dissonants. Quant au temps, « *on doit l'envisager sous l'aspect de la combinaison dans la mesure qui peut être binaire ou ternaire; sous celui de la diverse valeur ou durée des signes; enfin en respect au mouvement ou à l'air qu'on doit imprimer à la mesure.* » Dans ce chant, comme du reste dans tout l'ouvrage, on remarque l'influence des didacticiens français, BURETTE, NIVERS, BLAINVILLE, RAMEAU, D'ALEMBERT, ROUSSEAU, SERRE, JAMARD, etc., et ce fut précisément par ses rapports avec les encyclopédistes qu'il fut jugé comme *légèrement suspect* par le tribunal de l'Inquisition. Le second chant traite de l'expression des sentiments par le moyen de la musique. Le troisième a pour objet la dignité de l'art des sons, et les principaux usages auxquels il peut être affecté, surtout dans le service religieux. Le quatrième renferme des préceptes sur son emploi dans les fêtes et au théâtre, et c'est ici que l'illustre JOMELLI fait l'apologie de l'opéra italien, que l'auteur admire beaucoup, ce qui ne l'empêche pas de réclamer au nom de la *Zarzuela*, DE NOTRE DRAME, — suivant son heureuse expression, — injustement oubliée dans la nomenclature des diverses sortes d'œuvres lyriques, exposée par le maître italien. Ce passage, où semble se réfléchir l'écho d'une pensée de CALDÉRÓN, comme nous l'avons exposé en parlant des origines de la musique dramatique espagnole, nous semble digne d'une spéciale remarque, surtout pour être sorti de la plume d'un esprit élevé dans le goût du néo-classicisme du XVIII[e] siècle, et c'est que pour cette fois le sentiment de la race prend le dessus, chez IRIARTE, sur l'éducation académique. Chassez le naturel, il revient au galop! Enfin le dernier chant de l'œuvre concerne ce que nous pourrions appeler la musique intime, celle qui réjouit l'âme dans la solitude, celle qui arrache l'esprit aux souffrances de la vie. Peut-être est-ce dans ce fragment où l'auteur parle le mieux de l'art qu'il aimait d'un si grand amour, en tout cas il le fait en homme qui a été initié aux charmes de la musique pure, et qui comprend la grâce poétique, la douceur sentimentale et l'ingénue poésie des quatuors de HAYDN. Il finit en demandant la création d'une Académie de Musique, institution qui ne fut établie en Espagne que presque un siècle plus tard.

Conçu d'une façon élémentaire, par un écrivain qui, au bout du compte, n'était qu'un amateur, le poème sur *La Musique* n'a aucune grande portée esthétique. Du reste l'époque s'accordait mal avec les grandes envolées de l'esprit et le pseudo-académisme retenait l'imagination à l'imitation de modèles froids et décolorés. IRIARTE veut bien que l'artiste s'inspire de la nature, qu'il nourrisse son intelligence des idées qu'elle représente, et qu'il s'efforce à la reproduire, non d'une façon grossière et réaliste, mais en suivant un plan réfléchi et *en l'embellissant* (!) de son mieux. Telle doit être l'œuvre du musicien accompli, qui doit réunir la sensibilité et l'esprit à la réflexion et au jugement. Il n'y a rien de bien caractéristique dans tout cela, et ces théories de l'*embellissement de la nature par l'art*, quelque étranges qu'elles nous semblent, étaient nonobstant généralement admises par les hommes cultivés de cette période, peu brillante, mais féconde par la grande fermentation d'idées qui s'y développent.

Malgré la grande réputation dont il jouit pendant une période de quarante ou cinquante ans, où il inspira plus d'une imitation[1], directe ou indirecte, le poème d'IRIARTE est complètement oublié de nos jours. Il le mérite sans aucun doute sous l'aspect littéraire, car le premier besoin d'un poème est de ne point manquer de poésie, et celui qui nous occupe en est totalement dépourvu. La seule excuse de l'auteur est d'être tombé dans une aberration du goût, universellement répandue en son temps, celle de croire que toute matière d'enseignement pouvait devenir un sujet direct de poésie. Il le croyait sincèrement et il n'était pas le seul à le croire. D'autre part son œuvre contient une page excellente, admirablement écrite et

1. Comme, par exemple, le poème anonyme *El poder de la música* (Le pouvoir de la musique), imprimé a Londres en 1827, en langue espagnole. (A la Bibl. de l'Univ. de Glasgow.)

de la plus grande portée, qui devrait être soigneusement lue par tous ceux que la renaissance de la musique espagnole intéresse. C'est une longue note additionnelle, placée après le texte poétique, véritable dissertation sur les aptitudes du castillan pour le chant. Le sujet comportait un plus long développement, et il est vraiment regrettable que l'auteur qui prouve le connaître à fond ne l'ait point traité avec toute l'ampleur nécessaire, mais toutes ses observations sont si exactes, si raisonnables, si opportunes et si remplies de justesse que, malgré sa brièveté, ce document précieux doit être tenu en grande estime.

Bien que n'ayant pas produit des œuvres aussi importantes que les époques antérieures, les deux premiers tiers du XVIIIe siècle n'en sont pas moins intéressants. Ils se distinguent surtout par cet ardent esprit de polémique, prêt et disposé à tout discuter, les grands problèmes comme les questions futiles, qui nous semble être en même temps un symptôme de décadence et un présage de révolution. Le premier état pathologique était bien prononcé, la glorieuse école de musique religieuse espagnole tombait en ruine, entraînée par la chute de la polyphonie et l'abus des combinaisons contrapontiques. Le second, après une longue gestation, ne devait pas tarder à éclater; il se manifeste dans les œuvres des Pères Eximeno et Arteaga, qui annoncent bien le début de l'ère moderne; mais dont les germes ne devaient produire les meilleurs fruits, que hors de l'Espagne, dans des terres mieux disposées à recueillir la bonne semence.

II. — Apparition de l'Opéra Italien.

Le premier jour de novembre de l'année 1700, mourut le malheureux monarque Charles II. Il laissait le pays qu'il avait si mal gouverné dans la plus déplorable situation politique et, comme il n'avait pas de successeur direct, en proie aux ambitions des princes régnants. Le royaume d'Espagne ne pouvait être indifférent à l'Europe entière. Pour posséder cette belle couronne, que Louis XIV ambitionnait pour son petit-fils le Duc d'Anjou, il se fit une guerre formidable, cette désastreuse guerre de succession à laquelle prirent part presque toutes les puissances et qui dura treize années. Enfin le traité d'Utrecht lui donna une conclusion, et les Bourbons occupèrent le trône de ce Charles V, dont leur aïeul, le traître Connétable, tué devant Rome, avait été le très humble serviteur. Pour en jouir en toute sûreté, ils portèrent un rude coup à la grandeur de l'Espagne; par le traité de 1713, elle perdait la moitié de ses domaines européens, sa prépondérance dans la politique universelle, et le rang élevé que jusqu'alors elle avait occupé dans le monde.

On prétend que Louis XIV en prenant congé de son petit-fils lui aurait dit : « Soyez bon espagnol, mais n'oubliez pas que vous êtes français. » Nous ignorons l'authenticité de cette phrase, mais il faut reconnaître que Philippe V n'oublia jamais le conseil de son aïeul, surtout la seconde partie. Du reste Louis XIV vécut assez de temps pour la lui rappeler. Jamais le Duc d'Anjou ne put réussir à oublier son éducation première, ni cet esprit français qu'il porta dans toutes les questions dont il eut à s'occuper, surtout quand il voulut protéger les arts et les belles-lettres, car ce fut lui qui commença la francisation de l'Espagne et, malgré la résistance déployée par l'âme nationale, il est certain que l'influence étrangère devint chaque jour plus sensible. Les héritiers du premier Bourbon espagnol ne firent que continuer son ouvrage. Le Comte d'Aranda, ministre de Charles III, le seul monarque estimable de cette dynastie, prescrivit par Ordre Royal à tous les théâtres du royaume de représenter exclusivement des œuvres adaptées de l'italien et du français, ou conçues dans le style pseudo-classique. On put voir le génie de Lope de Vega, de Tirso de Molina et de Caldérón, exilé de la scène que ces glorieux dramaturges avaient élevée au plus haut degré de splendeur. On les accusa même d'avoir perverti — formidable sophisme — cet esprit national dont ils avaient été les plus nobles interprètes. Enfin, en 1765, on interdisait l'exécution des Autos sacramentales, ces spectacles de si profonde beauté et si caractéristiques du théâtre espagnol.

Toutes ces mesures, soi-disant civilisatrices, agissaient par contre-coup sur la musique dramatique si intimement unie au théâtre national, comme nous croyons l'avoir démontré. En plus, si aux drames des maîtres de la scène nationale on opposait de pâles imitations de la tragédie pseudo-classique, on prétendit substituer aux *Zarzuelas* et aux *Comedias armónicas* l'opéra italien du type d'Apostolo Zeno et de Metastase, nouvelle manifestation de ce même peudo-classicisme qu'on voulait imposer de force à toutes les productions de l'esprit. Les spectacles qui se donnaient à la cour du temps de la maison d'Autriche — on s'en souviendra — furent toujours l'œuvre de poètes et de musiciens espagnols, sauf quelques très rares exceptions. Sous la nouvelle dynastie tout est changé, et déjà Philippe V prend sous sa toute-puissante protection l'opéra italien jusqu'alors inconnu. Voyons un peu comment ce dangereux intrus se faufila en Espagne.

Ce ne fut qu'en 1703 que la première troupe de chanteurs italiens apparut à Madrid. Elle fit un arrangement avec l'entrepreneur de spectacles, José de Socuebas y Avendaño, pour pouvoir donner des représentations publiques, dans les deux Corrales — surnommés du Príncipe et de la Cruz — ou théâtres alors existant dans la capitale. L'accueil qu'elle reçut du public ne semble pas avoir été trop favorable. Les comédiens espagnols avaient leurs habitués, leurs admirateurs enthousiastes, qui ne voulaient nullement se voir privés de leur spectacle favori. La situation de la troupe étrangère, ne trouvant une salle où jouer que par hasard, s'aggravait de jour en jour, et elle aurait été forcée de rentrer dans sa patrie, si le souverain n'était venu à son secours en lui accordant gracieusement, pour trois mois à compter du 8 avril de ladite année, l'usufruit du théâtre Royal du Buen Retiro, avec l'autorisation de prendre le titre de *troupe italienne de S. M.* Nous ne possédons pas de renseignements exacts sur le répertoire exécuté pendant cette série de représentations; mais il est permis de supposer que le spectacle dût être du goût de la cour, car le privilège fut prorogé. En effet, le 25 août suivant, à l'occasion de la Saint-Louis et pour fêter la reine Marie-Louise Gabrielle de Savoie et le *Señor Rey* (sic) Luis XIV *el grande*, ladite *troupe italienne de S. M.* représenta en présence de la cour un spectacle qu'on avait baptisé pour la circonstance et pour ne pas blesser des traditions encore trop fraîches de *Comedia famosa*,

mais qui, bel et bien, n'était autre chose qu'un pompeux opéra intitulé *El pomo de oro para la mas hermosa* (La pomme d'or pour la plus belle) qui fut chanté en italien comme on peut le voir, dans l'extrait du poème, imprimé en espagnol, et distribué aux spectateurs pour leur faciliter la compréhension de la pièce.

De qui pouvait être la musique de cette œuvre? Certes, ce n'est pas une question facile à répondre. Mais nous présumons qu'il pourrait bien s'agir de l'opéra de CESTI : *Il pomo d'oro*, joué avec grande pompe de mise en scène, à Vienne, à la cour de l'empereur LÉOPOLD I, en 1668. Si nous sommes dans le vrai, il faut avouer que le spectacle italien entra de bon pied en Espagne, et que la *troupe de S. M.* faisait de son mieux, car CESTI doit être jugé parmi les premiers maîtres de la grande école vénéto-romaine de la fin du XVIIe siècle, illustrée à Venise par CAVALLI et LEGRENZI et à Rome par ROSSI et CARISSIMI.

Pour célébrer le jour de naissance de la reine, le 20 septembre de la même année, encore la même troupe fut chargée d'exécuter une *Allégorie comique*, composée à cette intention : *La guerra y la paz entre los Elementos* (La guerre et la paix entre les éléments). Quoique le titre fut rédigé en espagnol, la pièce fut chantée en italien. Pendant l'entière année 1704 on n'entend plus parler de la *troupe italienne de S. M*, mais au commencement de l'année suivante le Roi lui accorde un nouveau privilège, celui de jouer *chez elle* sans que les comédiens espagnols pussent s'opposer, grâce amplifiée en 1706 par la concession de la faculté de jouer librement partout où bon lui semblerait. Les artistes indigènes durent s'incliner devant l'ordre royal, mais en se résignant ils se réservèrent le droit de se moquer de leur mieux des intrus étrangers.

Malgré une si grande liberté, les affaires du théâtre italien n'étaient point prospères. La troupe avait beau se qualifier de *royale*, le peuple qui dédaignait ses spectacles ne la désignait que par le sobriquet ironique de *Compagnie de trufaldins* (*trufaldines*); en revanche elle jouissait de la protection décidée de la cour, de l'aristocratie et du monde élégant. Il est vrai que les chanteurs italiens, profitaient de toutes les opportunités pour se mettre en évidence et se capter leurs faveurs. A l'annonce de la future naissance du prince qui ne devait régner que sept mois et demi, sous le nom de LUIS I, la troupe italienne, en date du 20 juin 1707, demanda le privilège de célébrer par une représentation solennelle la venue au monde de l'héritier de la couronne. Cette prétention blessa le sentiment national, et les *Regidores* (Régisseurs) de la capitale, de qui dépendaient directement les comédiens espagnols ne pouvant admettre que des étrangers fussent préférés pour organiser une fête en honneur d'un fait qui touchait directement à l'avenir de la monarchie, s'empressèrent de demander au Roi la Salle du BUEN RETIRO, pour y exécuter un spectacle *ad-hoc*, composé et représenté uniquement par des éléments nationaux. PHILIPPE V, par politique, se vit obligé à céder. Le *Coliseo* (théâtre) royal fut enlevé à la troupe italienne, et l'on y put voir de nouveau les acteurs des deux théâtres de Madrid, jouer le 17 novembre 1707 un spectacle allusif à l'heureuse naissance du PRINCE DES ASTURIES, en présence de leur souverain. Ce fut une *Fiesta de Zarzuela*, ornée d'une grande mise en scène, de ballets et d'intermèdes, et précédée d'une *Loa* à la louange de l'INFANT nouveau-né, qui portait le titre poétique de *Todo lo vence el amor* (Tout est vaincu par l'amour). Le poème avait été composé expressément par un gentilhomme de la chambre du Roi, DON ANTONIO DE ZAMORA, un des meilleurs auteurs dramatiques de l'époque postérieure à CALDÉRÓN. L'auteur de la musique reste inconnu, mais en tenant compte des circonstances qui précédèrent cette représentation, on doit supposer que ce ne fut pas un étranger.

Jusqu'en 1719, la lutte sourde mais acharnée entre les comédiens espagnols et la troupe étrangère, se poursuivit avec des alternatives pour ou contre, et pendant tout ce laps de temps, on ne trouve pas un seul compositeur ni un seul poète du pays, qui accepte d'écrire un ouvrage dans le genre italien, ni d'après le nouveau modèle. Mais en ladite année arriva à la Cour d'Espagne un certain MARCHESE SCOTTI, *cavalier piacentino, cultissimo e di gusto delicato*[1], comme disent les documents de l'époque, nommé ministre plénipotentiaire du DUC DE PARME. On lui avait confié la délicate mission de combattre l'influence du CARDINAL ALBERONI, alors favori du roi. SCOTTI devait être un homme fort habile car sa diplomatie ne tarda pas à triompher. En 1720 le tout-puissant premier ministre recevait l'ordre de s'exiler, et alors le plénipotentiaire de Parme put déployer *son goût délicat* et se reposer de ses labeurs diplomatiques en protégeant ses compatriotes. Pour le faire à son aise, il obtint d'être nommé, en 1721, Protecteur et Directeur de l'opéra italien, qui sous son égide, s'installait triomphalement dans le nouveau théâtre de *los Caños del Peral* — ainsi nommé de l'emplacement où il se trouvait — qu'il n'a plus abandonné depuis lors. Grâce à cette protection décidée et à la faveur constante des classes aristocratiques, le nouveau spectacle pût se développer en toute liberté. Ce fut alors que les comédiens espagnols pour contrecarrer sa vogue croissante demandèrent aux poètes et musiciens qui étaient leurs fournisseurs habituels, de leur composer des *opéras* selon le style à la mode. Le dramaturge CAÑIZARES semble être le premier qui ait suivi la nouvelle voie, d'abord par des timides *Zarzuelas à l'italienne*, puis tout bonnement par des *Opéras scéniques en style italien* comme celui d'*Angélica y Medoro* (représenté en 1722) dont nous avons parlé auparavant, et un autre intitulé *Fieras afemina amor* (L'amour dompte les bêtes féroces) exécuté le 17 avril 1724, à l'occasion de l'avènement au trône du roi LUIS I. Notons que ce dernier spectacle fut agrémenté d'un ballet, chanté par FRANCISCA DE CASTRO, MARIA DE SAN MIGUEL et ROSA RODRIGUEZ, trois des plus célèbres actrices de l'époque.

La première impulsion donnée, vite on s'empressa de suivre le courant de la mode. CAÑIZARES et l'italien FRANCESCO CORRADINI, son compositeur attitré, donnèrent toute une série d'ouvrages complètement oubliés, auxquels succédèrent — et nous ne citons que ceux qualifiés par leur auteur du titre de *operas españolas* qui, en vérité, n'avaient d'espagnol que le texte — *La cautela en la amistad* (La prudence dans l'amitié) poème de DON JUAN DE AGRAMONT Y TOLEDO, mis en musique par FRANCESCO CORSELLI, un autre musicien italien attaché à la Chapelle royale, joué en 1735; *Por amor y por lealtad* (Par amour et par

1. (Chevalier de Plaisance, très cultivé et d'un goût délicat.)

loyauté[1]) de DON VICENTE CAMACHO, et du compositeur napolitain GIOVANNI BATTISTA MELE, représenté en 1736 au théâtre *de la Cruz*; *Dar el ser el hijo al padre, El ser noble es obrar bien y Amor, constancia y mujer*[2], les deux premiers de l'inévitable CORRADINI et le dernier de MELE, tous les trois exécutés en 1737, et enfin deux *opéras* composés par des maîtres espagnols *La Cassandra*, qui date de 1737, du maître de chapelle de la cathédrale du PILAR de Saragosse, DON JOAQUIN MARTINEZ DE LA ROCA et *El oráculo infalible* (L'oracle infaillible) chanté l'année suivante, toujours au théâtre *de la Cruz*, dont la musique était l'œuvre de DON JUAN SISI Y MAESTRE. La liste pourrait devenir interminable et nous préférons renvoyer le lecteur intéressé à l'excellente *Crónica de la Opera italiana en Madrid* (Madrid, 1878), ouvrage très complet et d'une documentation solide, dû à l'érudit bibliographe DON LUIS CARMENA Y MILLAN. Remarquons en passant que si le spectacle étranger possède une *Chronique* fort bien faite, il n'existe dans toute la littérature espagnole rien d'analogue concernant le drame lyrique national.

Avouons que les musiciens du terroir ne réussissaient pas toujours à s'assimiler le nouveau style, trop opposé à leur naturelle façon de sentir. Vainement ils s'efforçaient de leur mieux afin d'imiter la boursouflure du *recitativo* et l'affectation de ces *arie* maniérées, conçues dans le seul but de faire briller l'habileté des *virtuosi*. Dès qu'ils en avaient l'occasion, ils glissaient au beau milieu de l'ordonnance majestueuse du spectacle des *seguidillas* ou des *jácaras*, c'est-à-dire la fine fleur des chansons populaires, que les nobles seigneurs occupant les *aposentos* (loges) feignaient de ne pas écouter, mais que les braves spectateurs qui remplissaient la *cazuela* (amphithéâtre), *las gradas* (galeries) et *le patio* (parterre) applaudissaient avec enthousiasme.

Nous croyons devoir citer quelques exemples parmi les plus typiques. Le 29 juin 1712, à Saragosse, chez le COMTE DE MONTEMAR, gouverneur politique et militaire de l'Aragon, on jouait l'opéra ou *drama harmónico* : *Los desagravios de Troya*[3] poème de D. JUAN ESCUDER, musique de ce même DON JOAQUIN MARTINEZ DE LA ROCA, compositeur de *La Cassandra* ci-dessus mentionnée. En parcourant la partition d'orchestre publiée à Madrid, on est forcé de reconnaître qu'il ne s'agit pas d'une œuvre extraordinaire. C'est de la musique bien faite et rien de plus. Tout de même elle renferme un passage qui doit fixer notre attention; l'intermède comique qui précède la troisième *jornada* (acte). Il fut exécuté par quatre femmes représentant la musique française, italienne, portugaise et espagnole, portant chacune le costume typique de son pays. Après avoir discuté sur la valeur respective de leur art national, à tour de rôle, pour appuyer son dire, l'une après l'autre chantait dans sa langue maternelle, une mélodie dans le goût national. Les divers pastiches sont faits avec une rare habileté. Tout marche parfaitement tant que chacune chante seule, mais dès qu'elles veulent unir leurs voix, la cacophonie devient insupportable. La musique espagnole s'offre alors à conduire le concert, et sous sa direction les musiques rivales s'accordent et chantent entre elles un morceau concertant, une véritable *ensalada* qui leur cause autant de surprise que de plaisir. Sur quoi elles s'empressent d'applaudir et de rendre hommage à celle dont l'habileté et la science réussissent à produire de tels effets. On peut trouver beaucoup d'exagération et un excessif amour-propre dans le sujet de cet intermède, néanmoins il est frappant et caractéristique de ces temps de lutte acharnée, où l'art national voulait à tout prix maintenir son indépendance.

Dans un autre *Drama harmónico*, joué au théâtre du *Principe* en 1747, qui porte le titre bizarre : *Antes que zelos y amor la piedad llama el valor y Aquiles en Troya*[4] et dont la musique est de l'illustre DON JOSÉ NEBRA, premier organiste de la Chapelle royale, il se trouve une autre scène particulièrement curieuse. Le sujet du drame est l'épisode de *Briseis* et la colère d'*Achille* d'après l'*Iliade*. Deux personnages comiques égayent la pièce par leurs saillies, leurs lazzi et leurs farces. *Melocoton*, le confident du héros, et *Mademusela* — le nom est déjà une ironie — suivante de la belle esclave, doivent chanter un duo, et ne savent que faire. *Mademusela* propose d'entonner des *seguidillas* : « *Des Séguedilles dans un opéra*! s'exclame *Melocoton* » — « *Pourquoi pas*, — réplique la suivante — *essayons tout de même et tu verras comme d'autres imiteront notre exemple.* » Certes l'idée de faire chanter une chanson populaire aussi caractéristique devant les murs de Troie, est par trop saugrenue, mais à cette époque on ne regardait pas beaucoup ni aux anachronismes ni à la couleur locale. En plus NEBRA trouve son excuse dans sa tendance à nationaliser le nouveau genre chaque jour plus à la mode, et nous sommes sûrs que ce fragment dût être l'un des plus applaudis de sa partition.

Les comédiens espagnols, malgré leur verve et leur talent, ne pouvaient lutter contre les virtuoses italiens. On n'ignore pas à quel degré de perfection dans l'art du chant s'étaient élevés des artistes tels que FARINELLI, GUADAGNI, SENESINO, CAFFARELLI, GIZIELLO, LA CUZZONI, LA FAUSTINA, LA BANTI, VIRGINIA TESI, et tant d'autres que le Directeur des spectacles de la Cour, faisait venir à Madrid à force d'argent. La magie de leurs voix et la science qu'ils déployaient dans l'art du chant, les faisait devenir l'idole du public, qui leur pardonnait bien des choses, car ils agissaient souvent en dépit du plus élémentaire bon sens, et avaient en outre des exigences inimaginables. Les artistes nationaux élevés dans une toute autre école, où la simplicité et le naturel étaient les qualités essentielles, et où le seul but du chant était l'expression, trouvaient dans ces scènes conventionnelles et artificieuses, ample matière pour exercer leur verve satirique. A ce propos il se trouve une fort amusante scène de parodie dans un autre *drama harmónico*, qui date de 1744, composé par ce même NEBRA, que nous avons nommé tout à l'heure. Il s'intitule *No todo indicio es verdad ó*

1. Ce n'est qu'une imitation directe du *Demetrio* de METASTASE, exécuté pour la première fois à Vienne en 1731, avec musique de CALDARA. Ce même poème a été tout au moins vingt fois porté sur la scène.

2. (Le fils donne naissance au père. La noblesse consiste à bien agir. Amour et constance de femme). On trouvera des renseignements sur ces divers ouvrages dans la *Crónica de la Opera italiana*, etc., de CARMENA Y MILLAN.

3. *La réparation de Troie.* La partition d'orchestre, gravée à Madrid, en 1712, à l'imprimerie royale de musique dirigée par le maître de chapelle TORRES MARTINEZ, se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

4. Mieux que la jalousie et l'amour, la pitié réveille le courage d'Achille devant Troie. Le poème imprimé — comme presque tous ceux que nous avons cités jusqu'ici — se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

Alejandro en Asia[1] et fut exécuté par les actrices de la troupe de JOSEPH PARRA, car nous rappellerons que par un usage très répandu, sans doute parce que les femmes étaient plus habiles dans le chant que les hommes, la plupart des personnages des *opéras*, *zarzuelas* et *comédies harmoniques* espagnoles du XVIIIe siècle, furent représentés par des personnes du sexe féminin. D'ordinaire il ne se trouve dans la distribution des rôles, qu'un seul homme, celui qui remplissait la partie de basse, — nous en pourrions citer d'innombrables exemples[2] — tandis que celle de tenor, était toujours tenue par une contralto, conséquence toute naturelle de la non existence en Espagne de *sopranistes*.

Les peuples latins mettent tout en chansons. Pendant que l'opéra italien se développait de plus en plus sous le patronage de la cour, les théâtres populaires représentaient des *Zarzuelas* dans lesquelles, par le moyen d'ingénieuses allégories, on faisait des allusions plus ou moins découvertes à la grave question qui préoccupait alors tous les esprits : la Guerre de Succession. On en trouve de toutes les opinions, en faveur de l'archiduc CHARLES D'AUTRICHE, et en faveur du DUC D'ANJOU, et il nous est difficile de comprendre comment une telle liberté était permise, car les deux partis ennemis s'attaquaient avec une égale violence. Il est vrai aussi que les représailles furent cruelles. Sous peine de longueur, il nous faut être très circonspect dans nos citations, car l'abondance de documents, jusqu'ici presque inconnus, est vraiment extraordinaire. D'autre part nous croyons nécessaire de signaler tous les aspects de cette lutte artistique engagée à propos d'une des plus grandes conflagrations politiques qu'enregistre l'histoire.

Les partisans du prince autrichien firent jouer une *Zarzuela*, qualifiée de douloureuse, véritable libelle écrit avec autant de malice que d'esprit. Son nom est le suivant : *La vida es sueño y lo que son juicios del cielo*[3]. (La vie est un rêve et les jugements du ciel), et dans l'action interviennent, plus ou moins déguisés, les personnages influents alors dans la politique. Les ennemis sont spécialement maltraités, en particulier l'ambassadeur d'Angleterre, l'intrigant LORD STANHOPE. Nous ignorons si cet ouvrage fut jamais représenté, car dans le cas affirmatif il aurait dû produire plus d'un scandale, néanmoins le texte imprimé nous est parvenu, et se trouve dans la richissime collection d'œuvres lyriques espagnoles, *Zarzuelas*, *Dramas* et *Comedias harmónicas*, *Serenatas*, *Cantadas*, *Oratorios*, *Entremeses*, *Follas*, *Bailes*, *Mojigangas*, etc., etc., réunie par le savant musicographe BARBIERI, et conservée aujourd'hui à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

Les adversaires de l'archiduc ripostèrent de leur côté. En 1707, un professeur en philosophie, familier du Saint Office, et docteur en médecine, DON DIEGO HALCON Y ROMERO, fit exécuter à Cordoue une œuvre de sa composition qui porte ce titre extravagant : *Zarzuela en obsequio de Nuestro Gran Monarca* FELIPE V, *que Dios guarde, en que se declara y defiende el derecho legítimo à la corona de España y sus dominios y su justificada y mérita posesión*[4]. Cet énoncé a plutôt l'air d'indiquer une allégation juridique qu'une pièce théâtrale, mais, par un tour de force, l'auteur est parvenu à composer quelque chose à peu près représentable, dont l'exécution devait être mortellement ennuyeuse et qui dut faire passer plus d'un mauvais moment au pauvre musicien chargé d'en écrire la partition. La liste de ces ouvrages circonstanciels serait très longue, mais nous croyons inutile de nous étendre sur des œuvres éphémères, nées des contingences de la politique et qui ne durèrent comme de raison, qu'un moment. Cependant avant de finir sur ce sujet, nous en mentionnerons une écrite avec beaucoup d'esprit, sur une donnée très originale et rarement portée sur la scène : la *Zarzuela* intitulée *El sueño del Perro* (Le rêve du chien[5]) jouée à Madrid en 1710. Les protagonistes de cette action scénique, sont les fameux chiens *Cipion* et *Berganza*, immortelles créations du génie de CERVANTES (*Diálogo de los Perros*), que HOFFMANN devait faire revivre à son tour. Les autres interlocuteurs sont aussi des animaux, mais d'une moins noble lignée littéraire, le lion, l'aigle, le loup, le cheval, etc., et parmi le sexe gracieux la pie et la grue. Le chœur était formé par le groupe des oiseaux de proie. On dirait une fable dramatisée, dans laquelle, sous une apparence innocente, se cache une satire sans pitié.

En étudiant la production lirico-dramatique, de

---

1. Tout indice n'est point véritable ou Alexandre en Asie. C'est une adaptation de l'*Alessandro nell' Indie* de METASTASE, joué à Rome en 1727, avec musique de LEO. L'opéra de NEBRA fut chanté par les Dames MARIA ANTONIA DE CASTRO, ISABEL CAMACHO, ROSA RODRIGUEZ, CATALINA PACHECO, GERTRUDIS VERDUGO et AGUSTINA MOLINA, et par l'acteur JUAN PLASENCIA, basse bouffe, chargé de parodier les chanteurs italiens. Le poème se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

2. Citons parmi d'autres la distribution de l'opéra *Trajano en Dacia y cumplir con amor y honor* (Trajan en Dacie ou Satisfaire à l'amour et à l'honneur) mis en musique par CORRADINI, et exécuté sur le théâtre de *los Caños del Peral* en 1735. Les personnages furent interprétés de la suivante façon : *Plotina*, princesse, FRANCISCA DE CASTRO; *Sabina*, sa cousine, MARIA ANTONIA DE CASTRO; *Adriano*, prince, RITA OROZCO; *Trajano*, César, JUANA OROZCO; *Dezebalo*, roi de Dacie, ISABEL VELA; *Taciano*, consul, JUANA VAZQUEZ; *Andrónico*, MARIA LUISA DE CHAVES; *Pilas*, *gracioso* (bouffon), ROSA RODRIGUEZ; *Lela*, *graciosa*, BERNARDA DE VILLAFLOR. On n'y trouve pas un seul homme. Ces renseignements sont pris du texte imprimé, conservé à la Bibl. *Nacional* de Madrid, où se trouvent presque toutes les œuvres que nous avons citées et celles dont nous ferons encore mention.

3. Voici la distribution des personnages faite en sens allégorique : « *Un principe que se quedó siempre encubierto y no sabiéndose ahora donde está, se le deja debajo de la cortina del respeto. Muchos generales que erraron. Muchos ladrones que robaron. Muchos soldados que huyeron. Muchos bobos que se engañaron. Muchos muertos que hablarán en la cuenta final. Música de mentiras y acompañamiento de confusiones.* » (Un prince qui est resté toujours caché, et que, comme nous ignorons où il se trouve, nous laisserons couvert par le rideau du respect. — Plusieurs généraux qui se sont trompés. — Plusieurs voleurs qui ont volé. — Plusieurs soldats qui ont fui. — Beaucoup d'imbéciles qui se sont trompé. — Beaucoup de morts qui parleront au jugement dernier. — Musique de mensonges et accompagnement de confusion). En réalité les personnages intervenant dans l'action ne sont autres que les personnalités politiques influentes dans toutes les intrigues développées en Espagne pendant la guerre de succession. Ce libelle fut imprimé avec toutes les licences nécessaires : « *En Zaragoza con todas las licencias necesarias. Véndese en Madrid, enfrente de las gradas de San Phelipe el Real, en casa de* FERNANDO MONGE. » Il porte en sous-titre la suivante curieuse indication « *Zarzuela espinosa* (*sic*) *historia verdadera representada en el gran Coliseo de la paciencia de Madrid, en los aciagos dias del mas funesto reinado.* » (Zarzuela épineuse (*sic*), histoire véritable, représentée sur le grand théâtre de la Patience à Madrid, dans les mauvais jours du plus funeste des règnes.)

4. « *Impreso en Córdoba, en la Imprenta de la Dign. Episc. por* DIEGO VALVERDE Y LEGRA ACISCLO CÓRTES DE RIBERA, año de 1707. A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

5. *Que representaron los trufaldines de las Cobachuelas. Compuesta por un ciego de la Estafeta. Traducida en castellano y portugués por un armenio de la Puerta del Sol. Conferencia bolatil y terrestre y competencia de animales para fin de este año de 1710 y principios de 1711.* Le poème se trouve à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

cette période d'effervescence, dont l'extrême richesse nous embarrasse grandement, on est surpris de voir que tout semblait bon pour être porté sur la scène, et on finit par se demander comment était-il possible de traiter musicalement certains sujets et de faire chanter des personnages aussi invraisemblables. La vérité c'est que rien ne rebutait les compositeurs. En 1727, les Pères de la Compagnie de Jésus, célébrèrent par des grandes fêtes dans toutes les résidences de leur ordre, la canonisation des Saints Louis de Gonzague et Stanislas de Kostka, que le Pape Benoit XIII venait de décréter. Au collège de novices de *Montesión*, à Majorque, la fête fut particulièrement remarquable, les élèves y exécutèrent une grande *Représentation allégorique*, alternée d'airs, de duos, de chœurs et de récitatifs, dans laquelle intervenaient comme personnages actifs : la Sagesse, la Théologie, la Philosophie, la Réthorique, et l'*Opinion suaristica*, soit l'opinion du Père Suarez, le grand patriarche du *casuisme*[1]. C'est un vrai malheur que la musique de cet opéra philosophique, dont la représentation est complètement prouvée, soit perdue, car il aurait été curieux de connaître ce que tout ce beau monde pouvait bien chanter.

Si, à Madrid, l'opéra italien s'installait définitivement sous la protection du Duc d'Anjou, à Barcelone où il devait aussi prendre ses quartiers généraux, il était introduit sous les auspices de l'Archiduc Charles d'Autriche. Au début de la Guerre de Succession, la Catalogne et le Royaume de Valence s'étaient ouvertement prononcés en faveur du prince autrichien, et lorsqu'en 1709, le fils de l'empereur Léopold I[er], accompagné de son épouse Élisabeth de Brunswick-Wolffenbüttel, vint visiter les provinces fidèles, il fut reçu en grande pompe à Girone et à Barcelone. Les grands maîtres catalans se mirent en frais, et Valls, Serra, Gas y Rabassa composèrent des ouvrages à cette occasion. Mais on fit aussi appel aux artistes italiens, et une troupe d'opéra, venue probablement de Venise, exécuta pendant le mois de juin de ladite année, dans la capitale du comté de Barcelone, d'abord le drame pastoral *Dafné*, mis en musique pour cette circonstance par le napolitain Emmanuele d'Astorga, puis des ouvrages de Caldara, de Pollaroli (Antonio) et de Porsile. La présentation du nouveau spectacle ne pouvait être meilleure; à Madrid Cesti lui servait d'introducteur et à Barcelone, Astorga et Caldara, artistes qui doivent être comptés parmi les plus remarquables du XVII[e] siècle. Ajoutons qu'il est avéré que la Chapelle particulière de l'Archiduc fit connaître les compositions religieuses et instrumentales de l'éminent théoricien Johann Fux, alors compositeur en titre de la Cour impériale de Vienne, et l'un des grands noms qui honorent l'école allemande. L'influence de l'auteur des *Gradus ad Parnassum* aurait pu être féconde, mais elle fut de courte durée. Dès 1711, le Prince Charles d'Autriche était appelé à ceindre la couronne de l'Empire, et renonçait en conséquence à ses prétentions au trône d'Espagne. Après son départ, les *virtuosi* italiens s'installèrent aussi de façon permanente en Catalogne, et depuis lors l'opéra italien règne à Barcelone de même qu'à Madrid.

Mais le coup suprême que devait recevoir l'art national, déjà bien affaibli, fut l'arrivée à la Cour du célèbre Carlos Broschi[2], le sopraniste universellement connu sous le nom de Farinelli, dont la fortune en Espagne devait être si extraordinaire. En 1736, l'élève de Porpora, après avoir révolutionné Londres par sa voix merveilleuse, son indiscutable talent et son habileté hors ligne, entreprit un voyage dans le continent. Après avoir ravi la cour de Louis XV, il se dirigea vers Madrid. Philippe V était malade. Depuis la mort de son fils Louis I[er], il souffrait d'une profonde mélancolie que rien ne pouvait distraire. Plus triste et plus taciturne que jamais, il s'était enfermé dans sa chambre, d'où il se refusait à sortir, et ne voulait aucunement s'occuper des affaires de l'État. A peine son épouse Élisabeth Farnese, eut connaissance de l'arrivée à la capitale du plus célèbre chanteur de l'époque, elle le fit appeler au Palais, afin d'organiser un concert dans une chambre voisine de l'appartement occupé par le monarque, grand amateur comme on sait de musique italienne. L'impression produite par Farinelli fut aussi étonnante qu'inattendue. Lorsque Philippe V entendit cette voix, qui d'après les témoignages de l'époque avait un timbre d'un charme exceptionnel, il sortit de son étrange abattement, et demanda ce qu'il pouvait faire pour récompenser l'artiste divin capable de lui donner une si douce et pénétrante émotion. Farinelli avait été préalablement prévenu, et se jetant aux pieds du Roi lui demanda de reprendre la direction du Gouvernement. Le souverain sourd jusque-là à toutes les prières, pour réentendre l'admirable chanteur se décida à remplir de nouveau ses devoirs envers l'Espagne qu'il avait si longtemps négligés.

Élisabeth Farnese en habile intrigante, intéressée à diriger à sa guise la faible volonté de son époux, comprit bien vite de quel secours pouvait lui être le prestigieux talent de son compatriote, appelé à prendre une grande influence sur le roi mélomane, et s'empressa de lui faire des brillantes propositions pour l'engager à s'attacher à la Cour, lui imposant de ne chanter jamais autre part qu'en présence du souverain. Farinelli accepta, et depuis lors pendant les dix années que vécut encore le petit-fils de Louis XIV, il chanta tous les jours pour son bon plaisir, quatre morceaux, parmi lesquels figuraient invariablement deux *airs* de Hasse (*Il Sassone*) : *Per questo dolce amplesso* et *Pallido e il sole*, ce dernier extrait de l'opéra *Artaserse* (Venise, 1730)[3].

Jouissant de toute la faveur du monarque, la puissance de Farinelli ne fit que s'accroître de jour en jour. Naturellement il avait été nommé tout de suite directeur de la musique royale et c'est alors qu'il déploya toute son influence en faveur de l'art italien et que le théâtre du *Buen Retiro* devint un des centres où l'opéra était le mieux cultivé en Europe, et le rendez-vous des plus illustres virtuoses. Le suc-

1. Voir la curieuse : *Relación de las Fiestas con que el Colegio de Montesión de la Compañía de Jesus de Mallorca, ha celebrado la solemne canonizacion de* San Luis Gonzaga *y de* San Stanislao de Kostka *de la misma Compañía, nuevamente canonizados por N. R. Padre* Benedicto XIII. *Mallorca, por* Gerónimo Frau, *impresor de la Real Academia. Año de 1727.* Cette curieuse brochure (à la Bibl. *Nacional* de Madrid) contient outre une description détaillée des fêtes, le texte complet de la *Représentation allégorique*.

2. Dans notre livre *Discantes y contrapuntos* nous avons publié une biographie détaillée de cet illustre chanteur, dont le rôle dans l'histoire de la musique espagnole est décisif.

3. Le président Des Brosses dans son *Voyage en Italie*, parle avec les plus grands éloges de ce dernier *air* qu'il avait entendu intercalé dans l'*Artaserse* de Vinci (Venise, 1734).

cesseur de PHILIPPE V, FERDINAND VI, était doué du même caractère que son père. Il était aussi un grand amateur de musique, de même que sa femme, l'infante DOÑA BÁRBARA DE BRAGANZA, fille du roi de Portugal et élève distinguée de DOMENICO SCARLATTI, longtemps attaché à sa suite comme musicien de chambre, et qui composa pour son usage toute une série de *Sonates* pour le clavecin, récemment découvertes et, par fortune, publiées [1]. Le nouveau monarque continua à protéger FARINELLI, qui ne devint pas son premier ministre, comme à tort l'ont prétendu LA BORDE, GERBER, et CHORON et FAYOLLE, mais ce qui était bien mieux, son tout-puissant favori. Grâce à lui, l'art national fut complètement mis de côté, et, ce qui est pire, condamné comme une chose vulgaire et de mauvais goût. L'illustre METASTASE, alors dans l'apogée de sa gloire fut invité à écrire un nouveau chef-d'œuvre, — employons le langage du temps — destiné à être représenté à Madrid, et le poète lauréat répondit à cette demande en envoyant sa *Nitteti*, accompagnée d'une expressive dédicace au tout-puissant FARINELLI et d'un sonnet inédit. Ce poème mis en musique par NICOLO CONFORTO, compositeur napolitain, fut joué en 1756, le jour anniversaire de la naissance du roi, avec un déploiement de mise en scène inouï.

Pendant presque un quart de siècle, le disciple de PORPORA occupa cette situation prépondérante et fut l'arbitre de l'art en Espagne. Élevé dans un goût bien différent, il ne pouvait juger la musique nationale que comme un produit barbare, manquant de cet artifice qui constituait alors la norme de la beauté, et bon uniquement pour le bas peuple qui, malgré tous les efforts du puissant favori, dédaignait les spectacles royaux et refusait de s'y rendre, même lorsqu'on lui offrait des rafraîchissements. On raconte que FARINELLI fut forcé plus d'une fois à faire racoler des auditeurs pour garnir les galeries hautes du théâtre, car le bon FERDINAND VI aimait à croire que son peuple partageait ses plaisirs.

On comprend tout le tort que cet état des choses faisait à la musique nationale, qui, faute de protection et de moyens pour se développer, dépérissait à vue d'œil. Ce fut alors que de l'humble sphère où elle avait été circonscrite elle commença à formuler avec la *tonadilla*, une ardente protestation contre les sopranistes, les virtuoses italiens et les goûts étrangers. On n'y fit pas attention car la satire venait de trop bas et cette manifestation secondaire pût se développer tout à son aise, fort heureusement, car elle le fit avec beaucoup d'esprit et conserva toujours vivant le feu sacré de l'art national.

Tous les historiens sont d'accord pour reconnaître que FARINELLI n'abusa pas de sa singulière fortune et que dans la haute position où le hasard l'avait placé, il resta toujours bon, modéré, simple, affable et modeste. A vrai dire il ne fit de tort qu'à l'art national, car soit par éducation, soit par tendance il se montra toujours l'adversaire décidé et tenace des musiciens espagnols, protégeant de tout son pouvoir les chanteurs italiens et leur art factice et maniéré. A ce point de vue son influence fut absolument néfaste pendant les vingt-cinq ans qu'il vécut à Madrid, berçant par ses chansons la mélancolie de deux augustes malades PHILIPPE V et FERDINAND VI. A la mort de ce dernier, survenue en 1759, son frère CHARLES DE BOURBON, renonça à la couronne de Naples pour régner en Espagne. Dès l'année suivante, FARINELLI recevait l'ordre de quitter la Péninsule, tout en conservant sa pension, car le nouveau souverain se plût à reconnaître qu'il n'avait jamais abusé de la bienveillance ni de la munificence de ses prédécesseurs.

FARINELLI s'installa alors à Bologne, où il possédait des terres et où il mourut en 1787. Son exil ne changea rien à la situation, le mal avait eu tout le temps de s'enraciner profondément, et le nouveau monarque, pendant sa résidence à Naples, s'était habitué au goût étranger. La musique italienne pouvait régner sans conteste dans le nouveau domaine qu'elle avait conquis. Elle y règne toujours, car l'Espagne qui possède une langue musicale, éminemment harmonieuse, est encore soumise volontairement à l'absurde usage d'entendre chanter les drames lyriques sur des paroles qu'on pourrait parfaitement supprimer, puisque le public ne les comprend pas. En plus, depuis lors, le culte du virtuose, espèce de baladin qui exécute de merveilleux tours d'adresse avec sa voix en dépit du sens commun y sévit toujours, et pour le moment cette maladie endémique, surtout dans les hautes classes sociales, nous semble sans remède. Seulement un relèvement de la culture artistique, dont le besoin se fait bien sentir, pourrait changer ce triste état des choses, et intéresser l'opinion publique à ce resurgissement de la musique nationale, qui se fait de nos jours, grâce aux efforts constants de quelques volontés tenaces, qui ne trouvent, par malheur, ni appui, ni protection.

Comme notre but n'est point celui d'écrire l'histoire du développement de la musique italienne en Espagne — travail qui, du reste, a été déjà fait comme nous l'avons indiqué plus haut — nous reviendrons de nouveau à poursuivre l'étude de la décadence de l'art national. Mais il nous fallait tout de même nous arrêter quelque peu à examiner l'intrusion de l'opéra italien, arrivée bien plus tard que dans les autres pays qui presque tous ont réagi contre elle, événement historique dont les conséquences devaient être funestes pour l'essor jusqu'à ce moment si beau, de la musique espagnole.

III. — La Musique religieuse.

Pour comprendre l'état où se trouvait la musique religieuse espagnole au commencement du XVIIIe siècle, il suffit de lire l'admirable *Discours sur la Musique dans le temple* [2] écrit par le savant bénédictin FRAY BENITO JERÓNIMO FEIJÓO Y MONTENEGRO, page admirable de critique musicale, rédigée par un homme qui n'était pas musicien lui-même, mais, dont la grande intelligence et l'extraordinaire perspicacité analytique, le portèrent à deviner l'exacte vérité, tant sur ce sujet comme sur beaucoup d'autres. Né le 8 octobre 1676, au petit village de Casdemiro, dans le diocèse d'Orense, en Galice, à peine âgé de quatorze ans il prenait l'habit de Saint-Benoît dans le monastère de San Juan de Samos. C'est là que ses merveil-

1. Par le remarquable artiste ENRIQUE GRANADOS, chez l'éditeur VIDAL Y LLIMONA de Barcelone, en 1905.

2. *Discurso sobre La Música de los templos.* — C'est le XVIe discours contenu dans le premier volume du *Teatro Critico universal.* Madrid, 1726. Il en existe une traduction française.

leuses facultés se développèrent. Successivement il prit les grades de licencié et de docteur en théologie, à l'université d'Oviedo, où plus tard il occupa la chaire de philosophie pendant plusieurs années. Son ordre lui accorda les honneurs de grand maître et le nomma abbé de *San Vicente*, de ladite ville, dignité dont il jouissait encore au moment de sa mort, survenue le 26 septembre 1764. Esprit grave, austère, sérieux, positif, même un peu prosaïque et terre à terre, à peine accessible aux charmes des Beaux-Arts, on ne pourrait soupçonner en lui, un si ardent enthousiasme pour la musique, qu'il comprenait cependant admirablement et qu'il aimait d'un profond amour.

Cela nous explique la véhémente indignation qui s'empare de lui, lorsqu'il contemple l'abaissement où se trouvait l'art religieux, celui qui le touchait de plus près. L'introduction des artifices et des effets propres à la musique profane dans le sanctuaire le scandalisent et non sans raison. « *Celui qui entend sur l'orgue* — nous traduisons de l'original — *le même menuet qu'il écouta au bal, pourra-t-il s'empêcher de penser à la dame avec laquelle il dansa la veille? Est-ce que toute musique d'église ne devrait point être grave? Autrefois le chant ecclésiastique était semblable aux trompettes de Josué qui abattirent les murailles de Jéricho, c'est-à-dire les passions.... Celle de nos jours ressemble au chant des Sirènes qui attire les navigateurs vers l'écueil.* [1] »

Bien que nous ayons déjà parlé incidemment de ce superbe *Discours* en traitant du compositeur LITERES, nous croyons nécessaire d'y revenir encore avant d'aborder l'étude de la musique religieuse, car les idées exposées par le PÈRE FEIJÓO nous feront comprendre les principaux défauts qui dépréciaient alors cette manifestation artistique jadis si brillante. Partisan décidé du plain-chant à l'église, le savant bénédictin n'est pas ennemi du *chant figuré*, mais il proteste contre ses abus. Malgré l'opinion de SAINT THOMAS D'AQUIN, qui leur est adverse; il ne se montre pas contraire à l'emploi des instruments, exception faite des violons qu'il honnit et condamne, par leur mollesse corruptrice. Ce qu'il n'admet pas nullement ce sont « *ces légères inflexions produites par l'étude, que la voix exécute sur la note signalée; ces chutes défaillantes d'une note à l'autre, en s'arrêtant, non seulement sur le demi-ton, mais sur tous les comas intermédiaires, passages qui sont en dehors de l'art et non admis par la nature... L'expérience prouve que ces changements que la voix exécute d'un son à l'autre en marquant les petits intervalles ont un certain je ne sais quoi de douceur efféminée ou de lubricité vicieuse, et pour cela, les Lacédémoniens réprouvèrent les genres chromatique et enharmonique... La Musique naquit dans le temple, et plus tard elle passa au théâtre. En premier lieu elle fut employée pour chanter les louanges des Dieux; seulement après, elle a servi pour stimuler les passions des hommes* [2]. »

Ce rigide moine du XVIIIe siècle a parfaitement saisi le caractère voluptueux du chromatisme, qu'il trouve déplacé dans le style religieux, et non certainement à tort. Son observation reste aujourd'hui aussi opportune qu'à l'époque où il l'a formulée, et son indignation nous semble absolument légitime car elle provient directement de son grand amour pour la musique et du merveilleux pouvoir d'exciter les passions bonnes ou mauvaises qu'il lui reconnaissait. Pour lui « *la Musique la plus réjouissante et la plus délicieuse est celle qui porte à l'âme une douce tranquillité, la repliant en elle-même, et l'élevant par une sorte d'extase au-dessus de son propre soi, de façon à ce que la pensée puisse prendre son essor vers les choses divines* [3] ». Avouons que c'est un bien noble idéal, et le PÈRE FEIJOO le proclamait sans scrupule car il croyait fermement et le déclare ainsi dans une de ses *Lettres érudites* [4] que non seulement le plaisir causé par la Musique était le seul convenable à la nature rationnelle, mais que cette délectation unie à la pratique de la vertu, faisait de cette terre le noviciat — soit la préparation — du Ciel. Malgré l'opinion généralement admise par les esthéticiens, il place la Musique en premier lieu parmi les autres Beaux-Arts « *en raison de sa plus haute noblesse et de sa plus grande honnêteté ou utilité morale* [5] ». Car la colère, la haine, l'envie, l'orgueil, l'ambition, la mélancolie, tous les mauvais sentiments sont domptés par la magique puissance de cet art incomparable qui, en revanche, avive les passions nobles et élevées. On peut affirmer que le PÈRE FEIJOO a été un des premiers à comprendre toute l'intensité de ce mystérieux pouvoir possédé par la musique, qui lui donne le domaine du sentiment et la fait l'interprète légitime du langage du cœur.

La grande clairvoyance du savant bénédictin se montre lorsqu'il annonce la future décadence de l'art italien par l'abus des ornements impropres et exagérés, qu'il rejette naturellement de la musique religieuse, ainsi que l'emploi des signes de courte durée comme les triples et les quadruples croches, préjudiciables, d'abord, parce que peu d'exécutants sont en mesure de les chanter avec netteté, puis, parce que la rapidité avec laquelle ces sons se succèdent empêche l'ouïe de percevoir la mélodie. FEIJÓO explique sa pensée d'une façon très ingénieuse : « *De même* — dit-il — *que la jouissance qu'éprouvent les yeux par la variété adequate des couleurs ne se produirait pas si chacune d'elles passait devant la vue avec une vitesse telle que l'organe n'en pût recevoir une impression distincte,... de même les gradations dans lesquelles se divisent les sons, lorsqu'elles ont une si courte durée que l'ouïe ne peut les entendre avec toute netteté, au lieu de produire l'harmonie, produisent une sorte de confusion... Car la justesse dans la clarté est essentielle dans la musique* [6]. »

Dans un autre travail, non moins intéressant, une *Comparaison entre la musique ancienne et la moderne* [7], l'illustre bénédictin revient sur son thème de prédi-

1. Voir *loc. cit.*
2. Voir *loc. cit.*
3. Voir *loc. cit.*
4. La première du tome IV de ses *Cartas eruditas* (Madrid, 1746-1748). Elle est intitulée *El deleyte de la música acompañado de la virtud hace la tierra noviciado del Cielo.* FORKEL fait mention de cette dissertation dans son *Allgemeine Literatur der Musik* (Leipzig, 1792, page 10) et on en trouve un extrait dans les *Hamburgische Unterhaltungen* (Tome Ier, pages 526 à 533).
5. Voir *loc. cit.*
6. Voir *loc. cit.*

7. *Comparación de la música antigua con la moderna.* C'est le 12e discours contenu dans le IVe volume du *Teatro critico.* Outre la traduction française de VAQUETTE D'HERMILLY (Paris, 1742), il en existe une autre italienne par MARCANTONIO FRANCONI (*Teatro critico.* Roma, 1744). Enfin nous signalerons une version anglaise des deux discours sur la musique : *Three essays or discourses on the following subjects : A defence or vindication of the women; Church Music; A comparison between antient and modern music. Translated from the Spanish of* FEIJOO, *by a gentleman* (MR. MITFORD) *London*, 1781. Bibl. de l'Univ. de Glasgow.

lection. Son bon goût le porte à donner la préférence aux belles productions du XVIe siècle, dont le style sévère et noble contraste avec la légèreté superficielle de la musique de son temps, car si les unes, par leur profondeur, tendaient à émouvoir l'âme, l'autre, par ses transitions rapides d'un genre à l'autre et par l'introduction de modulations étrangères au thème principal, ne vise qu'à produire de l'effet. Comme tous les grands critiques musicaux, et on ne put douter que le PÈRE FEIJÓO le fut, en montrant des qualités extraordinaires pour son époque, il soutient la nécessité absolue, déjà proclamée par l'illustre MONTANOS, que le chant soit approprié au sens du texte.

Mais cette indiscutable supériorité sur la moyenne de ses contemporains fut cause que les maîtres de chapelle routiniers et les innovateurs de mauvais goût, qui prétendaient obtenir les suffrages du grand public en introduisant dans le sanctuaire les grâces affectées et la galanterie maniérée du style italien, l'attaquèrent par des invectives réitérées, en l'accusant d'être un intrus dépourvu de toute autorité et de science suffisante pour critiquer un art, dont cependant il faisait ressortir les nombreux défauts par la seule force de son bon sens. Il va sans dire que d'après les usages pédantesques du temps on engagea une polémique acharnée autour du *Teatro critico*, soutenue surtout par des médecins dignes de MOLIÈRE et des maîtres de chapelle, aussi grotesques que les bouffons personnages du roman satirique *Don Lazarillo Vizcardi*. Il y eut même des ennemis systématiques qui entreprirent la tâche de combattre un à un les nombreux *discours* et *lettres* contenus dans les seize volumes de l'ouvrage du patient bénédictin. Ce furent DON SALVADOR JOSEPH MAÑER, auteur d'un *Anti-Teatro* (Madrid, 1730 ?) et DON IGNACIO ARMESTO Y OSORIO, qui écrivit un *Teatro anti-critico* (Madrid, 1735), deux ouvrages condamnés à l'éternel oubli dès leur apparition. Ni l'un ni l'autre critiqueur connaissait quelque chose à la musique; le premier déclare ingénument qu'il préfère les sons du tambour au chant du rossignol, et le second, qui se dit amateur, croit toutes les fables mythologiques sur les effets de l'harmonie et ne doute pas qu'ASCLEPIADES guérissait les sourds en jouant de la trompette [1].

Nous ne pouvons nous arrêter à faire une analyse même sommaire de la grande polémique soulevée par les écrits du PÈRE FEIJÓO, car elle ne fut pas moins acharnée que les autres soutenues vers la même époque, et donna lieu à de nombreuses publications pour et contre [2]. Peine perdue et travail inutile, car tout le bon sens et le talent critique d'un homme supérieur, suivi uniquement par quelques zélés prosélytes n'étaient point suffisant pour extirper le germe du mauvais goût par malheur fortement enraciné dans l'esprit de la plupart des maîtres de chapelle. Pour la majorité, c'étaient les détracteurs malencontreux, comme CERBELLÓN DE LA VERA (*Dialogue harmonique*... Madrid, 1727) et le violiniste de l'Université de Salamanque, D. JUAN FRANCISCO DE COROMINAS (*Appartement anti-critique*... Salamanque, vers 1727) dont les idées nous semblent aujourd'hui complètement dépourvues de sens commun, qui étaient dans le vrai en voulant faire de l'église une sucursale de l'opéra italien. DON JOAQUIN MARTINEZ DE LA ROCA, directeur de la maîtrise et organiste de la cathédrale *du Pilar* de Saragosse, auteur de quelques ouvrages scéniques dans le genre à la mode, que nous avons déjà signalés, écrivit même une *Dissertation* pour prouver que « *l'usage des Ariettes, Récitatifs et Cantilènes, ainsi que l'emploi des violons et des clarinettes, était complètement licite dans la musique religieuse* [3] ». Cet ouvrage n'a pas un rapport direct avec ceux du PÈRE FEIJÓO, mais il concerne aussi le chant religieux et nous semble être un vif reflet des idées générales.

Il existait néanmoins une minorité intelligente formée par les fidèles conservateurs des glorieuses traditions du passé et par les rares esprits capables de profiter de toutes les innovations sans attenter au bon goût, et nous allons en signaler rapidement les plus remarquables d'entre eux. Naturellement les premiers noms qui sautent aux yeux, sont ceux de quelques musiciens dont la réputation avait commencé à se former dans la dernière partie du siècle précédent. Rappelons donc MIGUEL AMBIELA, d'abord

1. Ces deux ouvrages prétentieux et pédantesques furent réduits à néant par le P. M. SARMIENTO dans sa *Demonstración critico-apologética*, etc. (Madrid, 1739. C'est la deuxième édition).

2. Voici quelques indications des plus importantes, au point de vue musical :

Diálogo harmónico sobre el theatro Critico Universal : en defensa de la Música... Compuesto por D. EUSTAQUIO CERBELLON DE LA VERA, *Músico de la Real Capilla de Su Mayestad... Con licencia : en Madrid, año de 1726*. Un des personnages mis en jeu dans ce *Dialogue* sous le nom d'*Assiodoro*, en réalité le compositeur DON JOSÉ GUTIERREZ, intervint pour appuyer ses conclusions dans la :

Respuesta de Assiodoro, persona principal en el Diálogo Harmónico. Madrid, 1727. L'organiste de l'église de San Martin à Madrid, FR. JOSEPH MADARIAGA, lui répliqua par un opuscule fort intéressant, dans la rédaction duquel on suppose que le PÈRE FEIJOO, lui-même, prit une grande part :

Respuesta al Señor Assiodoro, persona principal en el « Diálogo harmónico »; su autor, el R. P. FRAY JOSEPH MADARIAGA, *organista de San Martin de Madrid... Imp. de* LORENZO FRANCISCO MOJADOS, *año de 1727*.

A Salamanque surgit un nouveau détracteur, qui publia un « *Aposento anti-critico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su « Theatro Critico » regaló al pueblo el Reverendissimo* P. M. FEIJOO *contra la Música Moderna y uso de los violines en los templos, ó Carta que en defensa de uno y otro escribió* D. JUAN FRANCISCO DE COROMINAS, *Músico, Primer violin de la Grande Universidad de Salamanca... En Salamanca, en la imp. de la Santa Cruz* (s. d. mais vers les mêmes années). Toutes ces diverses brochures se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid. Signalons encore deux plaquettes de la plus insigne rareté dues à la plume du savant polygraphe DON DIEGO DE TORRES Y VILLAROEL, bizarre personnalité de l'époque. Elles portent ces deux titres extravagants : *Letargo, mejoria, verdadero juicioso testamento y repartimiento de los bienes de* DON DIEGO DE TORRES. *Catedrático de Prima de Matemáticas en la Universidad de Salamanca. Madrid*, ANTONIO MARIN (s. d. mais vers 1727) et : *Montante Christiano y politico, en pendencia Música-Médica-Diabólica. Lo desembainó* D. DIEGO DE TORRES Y VILLAROEL, [*Madrid*] *En la Lib. de* MOYA, *en frente de las gradas de San Felipe el Real* (s. d. mais aussi vers la même année). L'auteur y attaque durement le PÈRE FEIJOO et son détracteur COROMINAS, dans un style aussi extravagant que les titres de ses écrits (à notre bibliothèque).

3. *Razones que apoyan la mas indefectible razón y prueban contra el dictamen de* D. PEDRO PARIS Y ROYO *ser licito el uso de Arietas, Recitados, Cantilenas, Violines y Clarinetes en el Canto Eclesiástico... por* D. JOAQUIN MARTINEZ DE LA ROCA Y BOLEA. *Zaragoza, por* PASCUAL BUENO (s. d. mais du premier tiers du XVIIIe siècle). Cet ouvrage fut écrit pour réfuter le *Memorial* (Mémoire) de D. PEDRO PARIS Y ROYO (curieux opuscule in-folio, de la même époque) concernant les abus introduits dans la musique religieuse et surtout contre l'intrusion du style profane dans le genre sacré. Ajoutons que le P. FRAY JUAN INTERIÁN DE AYALA, de l'ordre de la Merci, auteur d'un remarquable traité sur la peinture religieuse (*Pictor Christianus eruditus*., etc. Madrid, 1730) avait composé un ouvrage du même genre sur la Musique. Au dire de ses biographes, il était intitulé : *Psaltes egregius, sive de usu et abusu cantus ecclesiastici*, et le manuscrit se trouvait au couvent de la Merci de Madrid. Il semble malheureusement perdu.

maître de chapelle à la cathédrale de Jaca, puis de 1700 à 1707, directeur de la maîtrise du *Pilar* de Saragosse, et enfin de 1710 au 23 mars 1732, date de sa mort, maître de celle de l'église primatiale de Tolède; le licencié Crisóstomo Ripollès, chanteur contralto de la cathédrale de Tarragone; Don Benito Bello de Torices, professeur de musique à l'école royale des Pages de S. M. et l'illustre Valls, maître de chapelle de la *Seo* de Barcelone et le plus glorieux représentant à cette époque de l'école catalane. La valeur artistique des compositions de ce musicien si avancé ne peut être contestée. Il se distingue surtout par l'élévation de la pensée, la hardiesse du style et le souci constant de l'expression. Dans son ouvrage didactique *Mapa armónico universal*, resté inédit [1], il donne des règles ou pour mieux dire des conseils, afin que la musique exprime toujours le sens du texte, et ces observations, qui nous font souvenir quelque peu de celles manifestées par Gretry dans la seconde partie de ses *Mémoires* (Paris. Pluviôse, an V) ne laissent pas de présenter de l'intérêt, sous un aspect général, comme déduites par un esprit profond et basées sur une grande expérience. Valls comprend parfaitement l'avantage de la monodie sur le genre polyphonique, pour exprimer les passions. « *Lorsque les sentiments doivent être traduits par une seule voix* — écrit-il — *cela est beaucoup plus simple, que quand il s'agit de trois ou de quatre; car il est fort difficile que toutes puissent conspirer à un même but, mais le compositeur habile doit surtout prendre soin de cette circonstance, qui est la plus importante, comme nous l'avons déjà dit* [2]. » Puis, ensuite, il conseille que s'il s'agit de sentiments tristes ou douloureux, l'on adopte des accords et des voix graves, des tierces et des sixtes mineures, ainsi que les liaisons de quarte, septième et neuvième, aussi mineures. Pour la joie, la gaîté, etc., tout le contraire, des voix aiguës, des liaisons et des accords parfaits. La colère, l'arrogance, la présomption, le désespoir se traduisent par des valeurs brèves et des notes pointées; l'humilité par un rythme lent et posé; l'admiration, par des courtes pauses, tant dans la voix que dans les instruments. Enfin « *dans toute composition de caractère lugubre et triste, on sera dans le cas, lorsque le texte le permet, de faire arrêter les voix et les instruments pendant quelques pauses, parce que ces suspensions, non seulement saisissent l'auditoire et fixent son attention, mais aussi contribuent à augmenter l'expression des sentiments* [3]. » On ne peut que se rendre à l'évidence, ces remarques sont excellentes et l'auteur les faisait valoir en prêchant par l'exemple, comme il est facile de l'observer dans son célèbre *Miserere à six voix*, en deux chœurs, avec basse continue, où elles sont appliquées avec une rare habileté. Cette belle composition, du plus grand caractère, écrite avec toute la hardiesse de style qui caractérise le savant maître catalan, est, malgré la complication polyphonique, d'une merveilleuse force expressive. Nous reproduisons la première partie du superbe *verset : Tibi soli peccavi* (Exemple II) emplie d'une si âpre et morne désolation. L'harmonisation de ce fragment, avec ses nombreuses septièmes et



1. Soriano Fuertes dans son *Historia de la Música española* (Madrid, 1855-1859) en reproduit quelques fragments (Voir vol. IV, pages 117 à 131). Il est regrettable que cette histoire, écrite avec plus de bonne volonté que de véritable savoir, ne puisse être prise au sérieux. L'auteur croyait de bonne foi que tout ce qu'il y avait de bon en musique était espagnol ou d'origine espagnole. Tout de même il nous fournit quelques renseignements intéressants, surtout en ce qui concerne le XVIII[e] siècle et la première moitié du suivant, époques que le brave Soriano était mieux en mesure de connaître.

2. Voir Soriano Fuertes, *loc. cit.* T. IV, page 129.

3. Voir *ibid.*, page 130.


Ti-bi so-li pec-ca- -vi pec-ca-vi, Ti-bi
pec-ca- -vi, pec-ca-
Ti-bi so-li pec-ca-vi, pec-ca-vi,
-vi pec-ca-vi Ti-bi so-li pec-ca-vi
so-li pec-ca- -vi Ti-bi so-li pec-ca-
so-li pec-ca-vi Ti-bi so-li Ti-bi
4-3 9-8 4-3♭ 4-3♭ 7 9-8
so-li pec-ca -vi pecca- -vi, et ma- -lum
-vi Ti-bi so-li pec-ca vi, et ma-lum
Ti-bi so-li pec-ca- -vi, et ma-lum
Ti-bi so-li pec-ca- -vi
-vi Ti-bi so-li pec-ca vi
so-li pec-ca- -vi
4 4-3♭ 3-4 6♭ 5 9-8 9-8 7-6 6



neuvièmes, semble bien avancée pour l'époque et dut jeter dans le plus complet désarroi le parti rétrograde.

Cependant malgré son audace, et peut-être même à cause d'elle, VALLS jouissait d'une grande autorité et presque tous les maîtres de la Péninsule avaient recours à ses lumières pour résoudre les cas difficiles. Un fait est absolument typique, la controverse soutenue par lui, en 1735, avec le directeur de la maîtrise de Cordoue, D. AGUSTIN CONTRERAS, artiste de valeur, dont deux motets : *Posuit me desolata* (à 4 voix) et *O doctor optime* (à 8 voix, en style rigoureux, dédié à ST THOMAS D'AQUIN) sont particulièrement dignes d'estime. Le point en litige consistait à définir si les quartes étaient des espèces dissonantes ou consonantes, et la façon de les employer. Malgré qu'il s'y mêle un peu trop de pédantisme, défaut caractéristique de ce temps-là, la correspondance échangée entre les deux maîtres [1], présente un vif intérêt pour connaître les doctrines musicales alors en vogue. Comme on l'aura deviné, VALLS se montre comme le champion du progrès et de la liberté, tout en faisant preuve, pour soutenir ses théories, de la plus vaste érudition.

Ajoutons qu'un nouvel usage s'était introduit dans les églises, celui d'exécuter dans toutes les occasions solennelles des *oratorios*, traités généralement dans la forme dramatique. Au fond il ne s'agissait que d'une nouvelle manifestation plus développée des anciens *Villancicos* — toujours en vogue au moment de Noël — dans laquelle l'influence italienne se faisait vivement sentir. Nous connaissons les poèmes de plusieurs de ces *oratorios*, véritables drames religieux, divisés en actes, avec des airs, des duos, des ensembles et des récitatifs, que l'on exécutait pendant les après-midi, dans les principales églises d'Espagne. Nous citerons quelques-uns des plus anciens qui nous soient connus [2], comme *El Salvador en su imagen* (L'image du Sauveur) *auto-sacramental*, écrit par VICENTE DIAZ DE SERRALDE et chanté à Valence en 1701 ; *El sacrificio de Jefte*, drame sacré, exécuté dans l'église des Jésuites de Saragosse le 27 septembre 1716 ; *La gloria de los Santos* (La gloire des Saints) mis en musique par le licencié MATEO HABASSA, célèbre maître de l'école valencienne, joué à Majorque et qui date de 1717, ainsi que *La Virgen del Pilar* [3] composé par l'illustre VALLS pour l'église de Saint-Gaétan de Barcelone ; enfin, *La conversion de un pecador figurada en la parabola del hijo prodigo* (La conversion du pécheur figurée dans la parabole de l'enfant prodigue) due au talent du *licencié* D. FRANCISCO SARRIO, maître de chapelle à Palma de Majorque, et exécuté en cette ville en 1719. Cet usage, propagé par les P. P. Oratoriens, fût bien vite adopté dans tous les couvents existant en Espagne et à cette époque on peut affirmer qu'ils étaient innombrables. Les divers ordres monastiques voulurent rivaliser entre eux pour célébrer les grandes fêtes, — il y en avait quatre ou cinq par mois, — et à chacune d'entre elles l'exécution d'un nouvel oratorio devenait indispen-

1. Elle a été publiée par SORIANO FUERTES dans le IV[e] vol. (p. 122 à 128) de son *Historia de la Música española*..... (Madrid, 1859).

2. Nous faisons allusion aux seuls poèmes qui étaient imprimés afin que les assistants pussent mieux comprendre le sujet et suivre l'action dramatique. Il en existe une très riche collection, dépassant quelques centaines, à la Bibl. *Nacional* de Madrid.

3. Voici son signalement exact : *Oratorio mistico y alegórico que en culto de Maria Santissima del Pilar, cantó la capilla de la catedral, siendo su maestro el Licenciado* FRANCISCO VALLS, *presbitero en el Convento de San Cayetano de la ciudad de Barcelona, dia 13 de octubre de 1717. Barcelona, por* JAIME SURIÁ, *à en la calle de la Pasa* (à la Bibl. *Nacional* de Madrid).

sable. Cela fit que la production de ces sortes d'œuvres fut d'une abondance extraordinaire, comme nous le prouve le grand nombre de poèmes qui nous sont parvenus, dont la faible valeur littéraire ne permet pas d'attacher une grande importance au mérite musical. Il est vrai que ces compositions, destinées à durer un seul jour, étaient écrites à la hâte, improvisées pour ainsi dire, sur un sujet donné. Néanmoins les plus illustres artistes, tels VALLS et LITERES, abordèrent ce genre, dont l'histoire mériterait un chapitre spécial, mais qu'en vue de la brièveté, nous traiterons incidemment, en parlant des principaux maîtres qui l'ont cultivé.

Nonobstant, pour bien démontrer l'extraordinaire développement que l'oratorio prit en Espagne, nous croyons devoir exposer ce qui se faisait à Palma, la capitale des Iles Baléares, pendant l'Octave de la Fête-Dieu. On sait combien le culte du Saint-Sacrement était répandu par tout le pays et célébré avec grande pompe. Dans toutes les villes l'on exécutait à cette occasion des *Autos sacramentales*, mais dans quelques-unes, et c'est le cas de Palma, suivant la nouvelle mode, on les substitua par des *oratorios*. On en chantait un nouveau chaque année, or, en 1736, cela ne parut plus suffisant, et l'on amplifia le programme jusqu'à remplir plusieurs journées. Un chanoine de la Cathédrale majorquine, D. GUILLERMO FRUXÁ, et le compositeur CARLOS JULIAN, premier violon attaché à la chapelle capitulaire, et hautbois du Régiment d'Oran[1], furent chargés de composer suivant les instructions du chapitre, un vaste *Oratorio Eucharistique* dont l'exécution devait occuper trois après-midi. Seulement le texte littéraire de cette trilogie mystique nous est parvenu, il est composé de trois parties, chacune divisée en deux actes, et ayant un sujet différent, mais s'enlaçant entre elles par des allégories et des symboles, de façon à former un seul poème en honneur du Saint-Sacrement. La première journée intitulée : *La mas augusta cena* (Le plus auguste souper) fait voir le sacrilège banquet du Roi *Baltasar* et lui oppose la scène mystique où fut institué le sacrement d'amour; dans la seconde partie : *El alimento del alma* — la nourriture de l'âme — est représentée par la douce et poétique histoire de la *Sulamite*; enfin la conclusion : *El arca triunfante* (L'arche triomphante) a pour sujet la victoire de *Josué* et la destruction de Jéricho. Dans les trois parties, en plus des personnages bibliques, interviennent des figures allégoriques, qui interprètent les symboles et déduisent les commentaires. Ces divers interlocuteurs chantaient des airs, des duos et des récitatifs. D'après les indications du texte, la partition était écrite pour des solistes de toute sorte, double chœur à quatre parties, orchestre et orgue[2]. Pas une seule note de cette œuvre, considérable par ses proportions, n'est arrivée jusqu'à nous, et nous la signalons uniquement à titre de curiosité.

Parmi le groupe des artistes catalans, VALLS ne fut pas le seul à se distinguer. Auprès de lui nous pouvons placer LUIS SERRA, d'abord maître de chapelle à l'église de *Santa Maria del Mar*, à Barcelone, puis en 1715, successeur d'AMBIELA à la maîtrise du *Pilar* de Saragosse, poste qu'il occupa jusqu'en 1759, date de sa mort. Il fut remplacé par BERNARDO MIRALLES. SERRA avait écrit en 1709, lors du voyage en Catalogne de l'Archiduc CHARLES D'AUTRICHE, et en honneur de ce prince, une composition devenue populaire, les *Gozos del Roser*, qui dénote son désir, digne de louange, de faire accessible au peuple l'art savant. La même visite princière mit en lumière le talent de GAS, maître de chapelle de Gironè. A Barcelone nous trouvons aussi SALVADOR FIGUERAS, auteur de divers *oratorios harmónicos*, entre lesquels on cite particulièrement celui de *Saint Antoine de Padoue*, exécuté dans le couvent des Franciscains, le 13 juin 1739. DON DOMINGO TEIXIDÓ brilla à la maîtrise de Lérida, et dans les archives de cette cathédrale on conserve sa *Messe* sur le thème grégorien *Gaudent in cœlis*, avec accompagnement d'orchestre, œuvre très appréciée de son temps. Il mourut en 1737. L'année suivante lui succédait DON ANTONIO SALA, né dans le village d'Aytona, dans la même province. Sa réputation fut très grande pendant toute la seconde moitié du XVIII[e] siècle, et ses nombreuses œuvres ne manquent ni de science, ni d'inspiration. Il s'y révèle comme rompu à toutes les habiletés du contrepoint. Ses *Messes* à deux chœurs sont d'un effet imposant et méritent d'être remarquées. SALA ne quitta jamais sa terre natale, et mourut à Lérida le 22 juin 1794, dans un âge très avancé. Dans la même région pyrénéenne, à la Seo de Urgel, ANTONIO ESPONA, occupa pendant de longues années la place de directeur de la maîtrise capitulaire; ancien élève de l'*Escolania* de Montserrat, il avait quitté cette école vers 1750. On ne peut lui contester un talent solide et sérieux.

Parmi les successeurs de VALLS à la chapelle métropolitaine de Barcelone, figurent les maîtres JOSÉ PUJOL, JOSÉ DURAN et FRANCISCO QUERALT. Le premier doué d'un véritable tempérament dramatique qui le portait à traiter ses compositions liturgiques comme des petits drames, écrivit de nombreux *oratorios* et même des *drames sacrés-allégoriques* comme celui intitulé *El triunfo de Fael*, exécuté dans l'église de la Compagnie de Jésus. On cite encore de lui l'oratorio chanté dans la même église, le 7 juin 1745, qui porte le titre : *La hermosa nube del dia, columna de Israël*, dont le sujet n'est autre que le passage de la Mer Rouge. Ajoutons que parfois l'exécution de ces œuvres comportait une certaine mise en scène, comme c'est le cas pour l'allégorie mystique : *La Nave del mercader*[3], fête solennelle représentée — on peut le dire

1. Cet artiste devint plus tard directeur de la musique de la Garde Royale Wallone, et premier violon de la Chapelle de *la Soledad*, à Madrid, d'après les indications qui se trouvent sur le titre d'un autre de ses *oratorios* : *Feliz tránsito del glorioso esposo de Maria Santissima San Joseph*, composé en 1755 pour l'église du Carmel de Palma.

2. Voici le signalement : *Oratorio Eucharistico, rasgo de luz y harmonia que en la antigua celebridad de la Octava del Corpus instaurada por el M. R. Illustre Cabildo de la Cathedral de Palma, Consagra al Santissimo nombre de Jesus Sacramentado, el M. R. S. D.* GUILLERMO FRUXÁ Y THOMAS, *Presbytero, y su Canónigo Penitenciario, etc. Reducido á concento, músico por* CARLOS JULIAN, *Músico de dicha iglesia, y primer obue del Regimiento de Orán. En Palma. Año 1736. Con licencia : En casa de la Viuda* FRAU. *Imp. en la Cadena de Cort.* (Bibl. *Nacional* de Madrid).

3. Le poème imprimé porte l'indication que le Saint-Sacrement était placé pour la circonstance sur le grand mat du vaisseau auquel l'allégorie faisait allusion. Voici le titre exact : *La Nave del mercader, timonero el pecador, que por el rumbo de la Fe, á despecho de la Infidelidad, y favorable viento de la Gracia, trae al mundo todo el thesoro de Dios en el Santíssimo Sacramento del Altar. Fiesta que á este Augustíssimo Dueño, patente en el arbol maestro de una hermosa nave, se consagra en la iglesia parroquial del Monasterio de S. Pedro de las Puelas, del orden del Patriarca S. Benito, de la ciudad de Barcelona, en el dia del mismo Apostol príncipe, este año de 1734. Barcelona. Por* JAIME SURIÁ, *á la calle de la Paja.* (Bibl. *Nacional*, Madrid.) Ce titre bizarre est caractéristique du mauvais goût de l'époque.

— dans l'église de *San Pedro de las Puelas*, de Barcelone, le 29 juin 1734, pendant l'octave de la Fête-Dieu. Cet oratorio renouvelait un usage fort répandu pendant la Renaissance et duquel nous avons parlé, c'est-à-dire que l'action dramatique se développait sur un vaisseau symbolisant, soit la nef du ciel, soit celle de l'enfer, élevé préalablement au milieu du sanctuaire. Le texte imprimé, qui nous indique cet important détail, nous apprend aussi que la musique en avait été composée par D. BERNARDO TRIÁ, maître de la chapelle du Palao.

JOSÉ DURAN fut pendant quelques années élève de DURANTE à Naples, et sa place se trouve entre les musiciens espagnols italianisants qui nous occuperont tout à l'heure. Enfin DON FRANCISCO QUERALT, né en 1740, à Borjas, dans le diocèse d'Urgel, passe à juste titre comme l'un des derniers représentants de l'école catalane, bien qu'assez mitigée par l'action funeste de l'opéra italien. Contrapontiste distingué, ce maître exerça une positive influence et forma de nombreux élèves. Il affectionnait écrire des œuvres compliquées, pour deux ou trois chœurs, dans lesquelles il fait preuve de son habileté hors ligne et de son profond savoir, mais bien doué par la nature il excelle aussi dans le style simple. Nous possédons le manuscrit d'un de ses *Motets* à trois voix : *O admirabile commercium*, d'un grand charme mélodique et harmonisé avec beaucoup de pureté. La réputation de QUERALT fut très grande et elle s'est prolongée bien avant dans le XIXe siècle, dont il vécut une partie, car la mort ne le surprit qu'à l'âge de quatre-vingt-cinq ans, le 28 février 1825.

De même que dans les siècles précédents la célèbre *Escolania* de l'abbaye Bénédictine de Montserrat mérite une mention spéciale, car pendant l'époque qui nous occupe elle ne laissa pas de produire des artistes de valeur. Il faut reconnaître que même là-bas les traditions du passé s'étaient quelque peu relâchées sous l'influence néfaste de l'italianisme à laquelle rien n'échappait. Cette école fameuse, dépendante de la maîtrise du couvent, fut dirigée presque toujours par des hommes remarquables. Nous y trouvons successivement le PÈRE JOSÉ MARTI, né à Tortosa en 1719, dont les *Lamentations pour l'Office des Ténèbres de la Semaine sainte* furent très appréciées; le PÈRE ANSELMO VIOLÁ, son disciple et son successeur en 1763, qui se distingua tout autant par son extraordinaire fécondité que par l'originalité de ses idées, la hardiesse et l'habileté dont il faisait preuve dans les modulations et la pureté de son contrepoint; enfin les PÈRES JOSÉ VINYALS Y GALI et ANTONIO FRANCISCO CASANOVAS, le premier décédé à Tarrasa, sa ville natale, le 10 janvier 1825, et le second, l'un des plus grands organistes de son époque, mort aussi dans le premier quart du XIXe siècle. Les élèves formés par ces divers maîtres furent très nombreux, quelques-uns restèrent toute leur vie attachés audit monastère, d'autres se répandirent dans les divers couvents de l'ordre de Saint-Jérome établis dans la Péninsule, ou dans les maîtrises des différentes cathédrales, car les disciples de cette école étaient fort appréciés, surtout dans les provinces de l'ancien royaume d'Aragon. Citons, parmi eux, le PÈRE JOSÉ FALGUERA, hiéronymite de l'Escurial, dont on cite un *Office de matines des Apôtres* avec accompagnement d'orchestre, exécuté le 27 octobre 1821, en présence du Roi FERDINAND VII; le Père FRAY BENITO JULIÁ, de qui ESLAVA publie un fort beau service de *Vêpres* à quatre voix dans le style classique; FRAY JUAN CEREROLS, auteur de plusieurs œuvres appréciables presque toutes écrites à dix voix et entre lesquelles figure la remarquable *Messe de la Bataille*, composée pour trois chœurs et douze voix; FRAY MAURO ATMELLER, curieux personnage, mécanicien, naturaliste et musicien tout à la fois, inventeur d'une variété de piano qu'il nomma *velacordio*; DON FRANCISCO RAMONEDA Y BUSQUET, longtemps maître de chapelle de l'église principale de Tarrasa, sa ville natale, où il mourut en 1803; enfin le PÈRE JACINTO BOADA, directeur de l'*Escolania*, où il avait été élevé, et qu'il restaura avec une rare énergie en 1818, après que les troupes de Napoléon eurent saccagé et incendié le vénéré monastère. Cet illustre artiste rouvrit l'école de musique et n'ayant rien retrouvé de la bibliothèque ni des archives, consumées par le feu, entreprit le travail considérable de composer toute la musique nécessaire au service du culte, et d'écrire tout ce qui pouvait être de quelque utilité pour l'instruction des jeunes gens confiés à ses soins. Grâce à l'ardeur qu'il déploya, en peu d'années le mal était réparé d'une façon générale, bien qu'en réalité l'incendie nous ait privé d'une grande quantité d'œuvres précieuses, dues aux talents développés par une école artistique célèbre depuis une époque assez reculée.

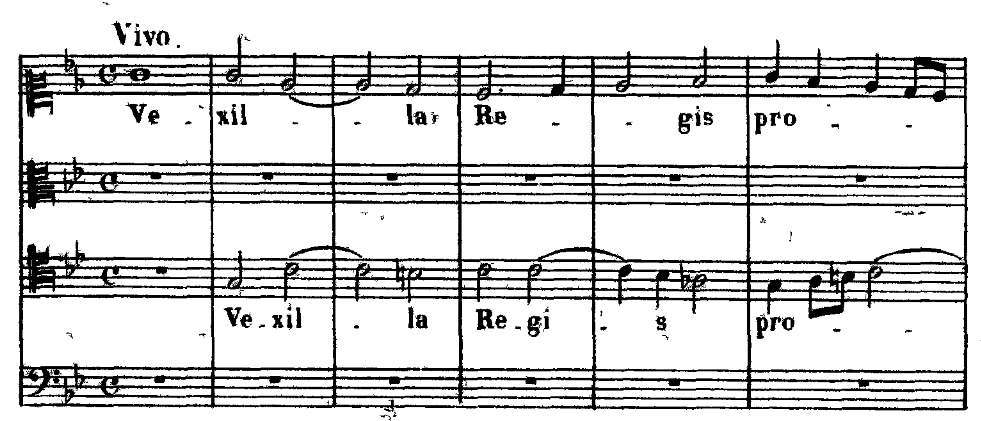
Rappelons que de l'*Escolania* de Montserrat sortirent aussi DON JUAN BAUTISTA BRUGUERA Y MORRERAS, maître de chapelle à l'église de Figueras, en Catalogne, et contrapontiste du plus profond savoir, qui obtint, en 1765, le prix de mille guinées et la médaille d'or, offerts par le *Catch Club* de Londres, à l'auteur du plus remarquable *Canon*, tant par l'artifice scientifique que par l'harmonie et la mélodie[1], et DON JAIME BALIUSY VILA, l'un des maîtres les plus distingués du XVIIIe siècle. Successivement, ce dernier fut maître de chapelle aux cathédrales de Girone et de Cordoue, et au Couvent Royal de l'Incarnation, à Madrid. L'Hymne : *Deus tuorum militum* à quatre voix en style rigoureux, composé pour le concours de la maîtrise de Cordoue, qu'il obtint le 3 juin 1785, est encore célèbre. Les archives de la Basilique de cette ville conservent un grand nombre de ses œuvres, entre autres un très remarquable *Office de None* pour la Fête de l'Ascension, à neuf voix avec accompagnement d'orchestre, huit grandes *Messes* à huit et neuf voix d'une haute inspiration mélodique, et le superbe motet *Hoc Corpus*, à quatre voix accompagnées par un petit nombre d'instruments à vent (bassons et hautbois), pour être chanté le Jeudi Saint devant le tombeau, qui peut être jugé comme un véritable chef-d'œuvre. BALIUS mourut à Madrid en 1826.

Il nous faut passer rapidement sur un bon nombre de musiciens ayant droit à quelque chose de mieux qu'une simple mention, mais bien que visant à être le plus complet qu'il nous soit possible, il nous faut être bref. Du reste nous ne prétendons nullement faire une histoire détaillée de la musique espagnole, mais bien de donner un simple aperçu de son importance et de sa valeur, c'est pourquoi il nous faut

1. L'œuvre primée, un *Beatus vir*, à trois voix, a été publiée par THOMAS WAREN, secrétaire du *Catch-Club*, dans sa *Collection of catches, canons and glees... inscribed to the noblemen and gentlemen of the Catch-Club at Almacks* (Bibl. Imp. de Vienne).

quelque peu insister sur le développement de la musique religieuse, même à cette époque de décadence qui nous occupe, car ce fut la branche de l'art cultivée de préférence par les musiciens nationaux. Non certes autant par vocation que par nécessité, car plus d'un tempérament dramatique, trouvant fermées les portes de l'opéra italien, dut se réfugier dans l'église, le seul endroit où la production nationale trouvait un débouché. Malgré ses nombreux défauts, malgré le sensible abaissement de l'idéal qui l'inspire, cette musique conserve encore un caractère qui lui est propre. Souvent elle est grossière, baroque et de mauvais goût, mais en revanche elle possède presque toujours deux qualités précieuses, l'envolée que lui donne une foi ardente et sincère, et la force expressive, parfois brutale, mais toujours vraie. Même sous l'influence italienne la pensée reste indépendante, du moins chez les maîtres de quelque valeur, qui savent conserver leur individualité caractéristique, et souvent l'italianisme se trouve uniquement dans la forme et dans le procédé. C'est plutôt une question de mode qu'une affaire de conviction. Il y a même des artistes illustres qui échappent à toute influence étrangère, et s'ils ne sont pas à la hauteur des grands génies du passé, c'est surtout la faute de l'ambiance qui les entoure. Leurs efforts, parfois très méritoires, ne trouvent pas d'échos, car la médiocrité règne en souveraine, et cela est général pour toutes les manifestations de l'esprit. Un cercle étroit d'idées surannées et de superstitions grossières entoure les intelligences. Toute réaction serait inutile, cette atmosphère lourde l'étoufferait en germe. On manque absolument d'idéal, et seulement l'invasion de l'armée de *Napoléon*, qui menace l'indépendance nationale, put réussir à réveiller cette société endormie.

Parmi ces esprits auxquels il n'a manqué qu'une ambiance favorable pour briller du plus pur éclat, nous citerons Don Juan Francés de Iribarren, artiste presque inconnu, bien que doué d'un très remarquable talent. Originaire de l'Aragon, il passa la plus grande partie de sa vie relégué dans un extrême de la Péninsule, où son génie put se développer en toute liberté, sans avoir à subir, grâce à l'isolement, la moindre influence étrangère. Depuis l'année 1737, jusqu'au 20 septembre 1760, où il demanda et obtint sa retraite à cause de son âge avancé, il occupa le poste de maître de chapelle de la cathédrale de Malagá, qu'il avait gagné par concours d'une façon fort brillante. Outre les grandes qualités qu'il possédait de nature, Francés de Iribarren avait acquis un énorme savoir, quelque peu scolastique, mais d'une rare solidité. Nourri des exemples du passé, il reste l'ardent défenseur des glorieuses traditions qu'il continue, et semble s'inspirer de l'art de Morales, — un de ses prédécesseurs dans la maîtrise, — dont il possède la noble austérité. Pour cette cause on peut le considérer comme l'un des derniers représentants de l'école andalouse, à laquelle il appartient par ses œuvres. Parfois ses productions se ressentent de l'abaissement artistique et intellectuel de son temps, mais on devine en lui une âme pure et élevée, pleine de hautes aspirations. Dans l'énorme masse de sa musique religieuse, presque toute conservée aux archives de la Cathédrale malacitane, on peut distinguer deux manières : une superficielle, toute extérieure, fort brillante, comportant de nombreuses voix, divisées en plusieurs chœurs, et un accompagnement instrumental, qui sans doute devait être la préférée du chapitre; et une autre, sévère et grandiose, d'un style très pur, qui nous semble plus d'accord avec sa propre façon de sentir. A ce second genre appartiennent ses véritables chefs-d'œuvre comme l'admirable *Vexilla regis* (Exemple 111) à quatre voix, d'une si poignante émotion et d'une si majestueuse beauté, composé en vue de la caractéristique cérémonie de la *Enseña* [1], propre uniquement du rituel de la semaine sainte, pratiqué dans les cathédrales de l'Andalousie. En étudiant cette belle création on peut voir que le musicien a voulu interpréter en toute fidélité la liturgie, et traduire son sens mystique. Il n'a écrit que deux strophes de l'Hymne de Venantius Fortunatus, la première vaillante, décidée, hardie, d'un caractère pour ainsi dire guerrier et chevaleresque, de parfait accord avec les paroles du texte : *Les étendards du roi s'avancent*; la seconde d'une rare suavité, d'une tendresse contenue, d'un sentiment profond et concentré, destinée à être



1. Cette cérémonie de la *Enseña* — drapeau ou étendard — est exécutée le Dimanche des Rameaux et le Mercredi Saint, pendant les vêpres. Elle a un grand caractère médiéval, et consiste dans une procession autour du chœur, dans laquelle on conduit triomphalement le drapeau de la croix, qu'une fois de retour au maître-autel, l'officiant traîne par terre, puis élève de nouveau, pour finir par s'envelopper dans ses plis, tandis que les autres chanoines adorent l'insigne de la Rédemption. Tout cela rappelle ce qui se faisait sur les cadavres des guerriers morts à la croisade. Il paraît que cette cérémonie fut instituée en commémoration de la Bataille de las Navas de Tolosa (1222), gagnée par les troupes espagnoles contre l'armée de l'Emir Al-Mumenin, victoire qui rendit possible la conquête de l'Andalousie.


de - unt, Ve - xil - la Re - gis pro
Ve - xil - la Re - gis pro
de - unt, pro - de - unt,
Ve-xil - la Re - gi - s pro
de unt ful - get Cru - cis my - ste - ri-
de - unt ful - get Cru - cis my - ste - ri - um,
de - unt ful - get Cru - cis my -
de - unt ful - get Cru - cis ful -
de unt, Ve - xil - la Re - gis pro
de - unt, Ve - xil - la Re-gis pro
Ve - xil - la Re - gis pro
de - unt, Ve - xil - la Re - gis pro
um ful - get Cru - cis my - ste - ri - um.
ful - get Cru - cis mys - te - ri - um.
ste - ri um, my - ste - ri um.
get Cru - cis my - ste - ri - um,

chantée pendant l'adoration de la croix tracée sur le drapeau symbolique. C'est une création superbe, digne des plus grands maîtres du XVIe siècle, que l'on exécute encore régulièrement de nos jours. Citons deux autres œuvres de FRANCÉS DE IRIDARREN d'une aussi grande beauté, le *Magnificat à six voix* et la *Séquence* (*Victimæ Paschali*) *à huit voix*, pour la Fête de Pâques.

Le maître de chapelle de Malagá reste une figure glorieuse complètement isolée; il a des précédents, mais il n'a pas de continuateurs. Les artistes qui lui succèdent se laissent absolument dominer par le mauvais goût régnant, bien qu'il y eût parmi eux plus d'un talent digne d'estime, comme D. JAIME TORRENS et D. JUAN BROS. Ce dernier, qui dirigea la chapelle malacitane de 1807 à 1815, pour passer à cette date à celle de Léon, où il remplaça D. JUAN PEREZ, avait été élève de QUERALT, le célèbre maître catalan. BROS mourut en 1852 et a laissé un grand nombre d'œuvres appréciables.

D'autre part, l'école valencienne produisit de même des artistes de valeur. A ce groupe se rattache DON PEDRO RABASSA, maître de chapelle de l'église métropolitaine de Valence, de 1713 à 1724, date où il quitta ce poste pour occuper une position semblable à la Cathédrale de Séville, qu'il conserva jusqu'à sa mort, en 1760. Il fut le continuateur de JUAN GINEZ PEREZ et de COMES, et, comme ce dernier, il se plaisait à écrire dans un style pompeux, pour un grand nombre de voix. ESLAVA a publié un de ses *Motets à douze voix* [1] qui démontre sa grande habileté contrapontique. Un de ses successeurs immédiats, dans cette dernière maîtrise, le catalan DON ANTONIO RIPA, mérite une mention spéciale. Elevé comme enfant de chœur à la cathédrale de Tarragone, ville où il naquit vers 1720, il devint prêtre, et fut maître de chapelle de l'église des Carmes de ladite ville, où il remplaça DON JOSEPH PICAÑOL, artiste très renommé; puis il dirigea pendant quelques années celle du Couvent des *Descalzas Reales* de Madrid, qu'il renonça pour prendre part au concours ouvert pour la maîtrise de Séville et le bénéfice qui lui était annexé. Ayant triomphé de tous les concurrents, RIPA prit possession de sa nouvelle place le 23 juin 1768, et il l'occupa jusqu'au 3 novembre 1795, date de sa mort. Ses compositions furent très appréciées de son temps et se répandirent dans presque toutes les églises d'Espagne, mais les plus importantes se trouvent aux archives de la Basilique sévillane. Dans la *Lira sacro-hispana* (1er vol. de la 2e série) on trouve deux de ses compositions, une *Messe à 8 voix* en deux chœurs, avec 2 violons, 2 cors, orgue et contrebasse, et un *Stabat Mater*, sur le plain-chant, aussi à 8 voix en deux chœurs avec orgue, ouvrage fort bien écrit et d'un style excellent.

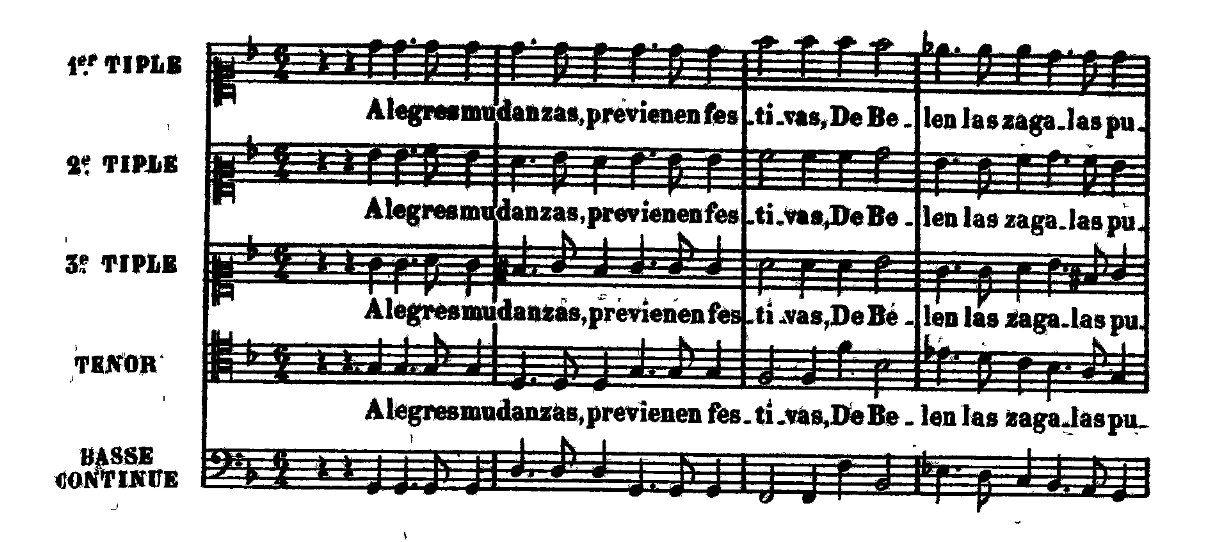
Revenant aux musiciens de l'école de Valence, il serait injuste d'oublier des artistes tels que D. PEDRO MARTINEZ DE ORGAMBIDE, maître de la célèbre chapelle du *Corpus Christi*, en 1729, et auteur d'un *oratorio de la Nativité* [2]; DON JOSÉ PRADAS et DON PASCUAL FUENTES, tous les deux directeurs de la maîtrise métropolitaine, le premier à partir de 1728, et le second depuis le 8 juin 1757, jusqu'au jour de sa mort, le 26 avril 1768. Ce dernier fut l'un des plus remarquables compositeurs du groupe valencien, et se distingua tout autant dans le style purement sacré [3] que dans la composition des *Villancicos pour Noël*, usage toujours en vigueur, malgré que la pragmatique du 17 juin 1765, en prohibant l'exécution des *Autos sacramentales*, venait de porter un rude coup aux oratorios et aux autres œuvres musicales non strictement liturgiques, qu'une trop grande tolérance avait admises dans les églises. Le fait est que la plupart de ces oratorios, composés sur des poèmes d'un goût détestable, n'étaient que des imitations directes de l'opéra italien, et surtout de ses défauts, principalement de l'abus du virtuosisme vocal. Quant aux *Villancicos*, on doit avouer qu'ils avaient bien dégénéré et fini par tomber dans le vulgaire et le trivial. Autrefois ils étaient l'inspiration du peuple transformée et épurée par l'artiste, tandis que maintenant ce n'étaient que des créations d'un réalisme grossier, propre à séduire et flatter les bas instincts d'une multitude superstitieuse et sans aucune éducation. Au lieu d'élever le peuple jusqu'à lui, l'art descendait jusqu'à la vulgarité pour obtenir ses suffrages, et cette condescendance dégradante n'est pas un des moindres symptômes de la décadence générale. Encore au début du siècle on peut citer quelques exceptions comme les compositions de ce genre dues à un artiste peu connu, HINOJOSA, dont on ne possède presque pas de données biographiques. Il fut très apprécié, cependant, des plus illustres maîtres de son époque, et VALLS le citait souvent comme un excellent modèle. Ses *Villancicos* furent surtout particulièrement estimés et il nous faut reconnaître (Exemple IV) qu'ils sont vraiment charmants, remplis d'une grâce fraîche et délicate, et d'un sentiment ingénu et naïf. Mais, à mesure que la fin du siècle s'approche, le mauvais goût et la grossièreté deviennent endémiques, jusqu'à rendre ridicule, grotesque et franchement intolérable — ce qui causa sa mort — cette manifestation si caractéristique et si originale de l'art national.

En revanche une nouvelle mode, pour ainsi dire, venait de s'implanter, celle de chanter aux églises des compositions extra-liturgiques sur des poèmes en langue vulgaire, *Letrillas* et *Gozos*, généralement en honneur de l'Eucharistie ou de la Sainte Vierge. Cette nouveauté fut surtout bien reçue dans les couvents de femmes, car les religieuses, peu versées dans la langue latine, préféraient chanter dans leur idiome maternel. L'idée en soi n'était pas mauvaise, mais grâce au milieu où elles se développèrent les compositions du nouveau genre ne tardèrent pas à tomber dans un style fade, mièvre et sentimental, d'un goût douteux. En réalité on peut voir là l'origine de ces *cantiques* qui déshonorent encore de nos jours l'auguste sévérité du culte. Nous reproduisons (Exemple V) une de ces *Letrillas* au Saint-Sacrement, composée pour quatre voix de femmes — sans doute pour un

1. Voir le IIe vol. de la 2e série de la *Lira sacro-hispana*. Plusieurs historiens affirment que RABASSA avait laissé en manuscrit un ouvrage didactique fort important traitant l'harmonie, le contrepoint et la composition, il formait un volume in-folio de 516 pages et était intitulé : *Guia para los que quieran aprender la composicion.*

2. *Oratorio sacro al Nacimiento de Christo Nuestro Señor Impreso en Palma, Con Licencia, en casa de* GERÓNIMO FRAU). A la Bibl. *Nacional* de Madrid. Cette œuvre fut exécutée à Palma le 23 janvier 1729.

3. Avant de devenir maître de chapelle de la Cathédrale, FUENTES avait dirigé la maîtrise de l'église de Saint-André, l'une des plus importantes de la ville de Valence. Dans la *Lira sacro-hispana*, ESLAVA a publié un *Beatus vir* a deux voix avec orgue, composé par cet illustre musicien.


1er TIPLE
2e TIPLE
3e TIPLE
TENOR
BASSE CONTINUE
Alegres mudanzas, previenen fes_ti_vas, De Be_len las zaga_las pu_


_li_das garbo, donaire, so_laz y a_legri_a garbo, donaire, so_


_laz y alegri_a
Esta es la no_che que sa_le de
este es el di_a que sa_le de


(1)
Pour Finir
madre la gracia y la di - cha Esta es la no_che que sa_le de
madre la gracia y la di - cha este es el di - a que sa_le de
madre la gracia y la di - cha Esta es la no_che que sa_le de
madre la gracia y la di - cha este es el di - a que sa_le de
(1)


FIN
madre la gracia y la di - cha que sa_le de madre la gracia y la di - cha
madre la gracia y la di - cha que sa_le de madre la gracia y la di - cha
madre la gracia y la di - cha que sa_le de madre la gracia y la di - cha
madre la gracia y la di - cha que sa_le de madre la gracia y la di - cha


COPLA
di - cha Mi_ra, mi - ra el cla vel entre pa_jas y es_pi - gas
di - cha Mira
di - cha
di - cha





couvent de religieuses — par le fameux maître de chapelle de la cathédrale de Mondoñedo, vers 1748, Don Antonio Ventura Roel del Rio, artiste dont nous avons déjà parlé à propos de sa controverse sur la technique de l'art avec le Père Soler et qui jouit d'une très grande renommée comme compositeur de cette sorte d'ouvrages. La dite *Letrilla* ne laisse pas de présenter un certain intérêt, mais on y peut déjà percevoir cette sensiblerie larmoyante qui ne tardera pas à devenir le trait caractéristique de ce genre secondaire de la musique religieuse.

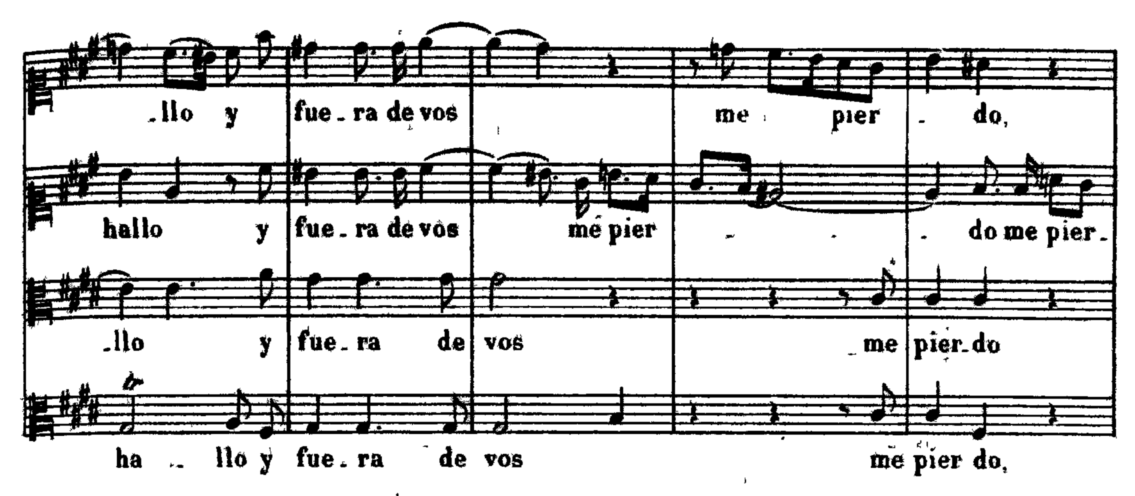
Don Pascual Fuentes eut comme successeur à la




de mis a - fec - tos,
U - ni-ca cau sa de mis des -
U - ni-ca cau sa de mis des -
(♮)
de mis a - fec - tos,


Mi vi - da, mi glo-ria, bien mi - o, mi due-ño, a
ve - los. mi vi - da, mi glo-ria, bien mi - o, mi due ño, a -
ve los, mi vi - da mi glo - ria, bien mi - o, mi due - ño, a
mi vi - da, mi glo - ria, bien mi - o, mi due - ño, a


vos so-lo quie - ro, en vos lo hal - lo to - do. sin vos no me ha -
vos so-lo quie - ro, en vos lo hallo to do. sin vos no me
vos so - lo quie-ro, en vos lo hallo to - do, sin vos no me ha -
tr
tr
vos so - lo quie-ro, en vos lo ha - llo to - do, sin vos no me -



maîtrise valencienne, un compositeur issu de la même école, FRANCISCO MORERA, qui la dirigea de 1768 à 1793. Ce fut encore un esprit assez pur et quelque peu fidèle aux vieilles traditions. Mais son remplaçant, JOSÉ PONS, disciple de BALIUS et ancien maître de chapelle de la cathédrale de Girone, causa la ruine de cette chapelle célèbre, qui jusqu'à ce moment avait cultivé de préférence le style classique, en y introduisant le goût pompeux et théâtral, fort empli d'italianisme, qu'avaient développé, dans l'école catalane, DURAN et ses continuateurs. Le dramatisme outré de certaines œuvres de PONS dépasse la limite permise dans le genre religieux; c'est de la musique de théâtre tout bonnement et, ce qui est pis, de la mauvaise musique. Par malheur, à mesure que nous approchons du XIXe siècle, cette déclaration doit revenir souvent sous notre plume, mais la vérité nous l'impose, car il nous faut avouer que tout le glorieux passé était condamné à disparaître dans un lamentable oubli, duquel quelques hommes de bonne volonté — et nous osons nous compter parmi eux — tentent aujourd'hui, quoique en vain, de le tirer.

Ce que PONS fit à Valence et DURAN à Barcelone, FRANCISCO JAVIER GARCIA, connu même dans sa patrie sous le surnom de *Spagnoletto*, qu'il avait reçu pendant son long séjour en Italie, le réalisa à Saragosse. On ne saurait nier la grande fantaisie de cet artiste, ni son extraordinaire facilité pour créer des mélodies simples et élégantes; par malheur ces excellentes qualités naturelles ne purent être plus mal appliquées. Contaminé par le goût italien, GARCIA voulut vainement réagir lorsqu'il rentra en Espagne et obtint d'emblée, sur sa réputation d'*operista*, le poste de maître de chapelle de *la Seó* de la capitale aragonaise, qu'il occupa pendant plus de cinquante ans, depuis le 20 mars 1756, date où il remplaça DON JOSÉ LANUZA, musicien très respectable, jusqu'au 20 février 1809, jour de sa mort, survenue pour s'être contagié en soignant les pestiférés, lors du second siège de la ville héroïque par l'armée de NAPOLÉON.

GARCIA s'était rendu en Italie pour étudier le genre libre alors à la mode, que les écoles espagnoles, plus puristes, se refusaient à admettre dans le style religieux. On prétend que, rentré en Espagne, il reconnut la supériorité indiscutable de l'art ancien et que de bon gré il se soumit à prendre des leçons de LUIS SERRA, alors maître de chapelle à la cathédrale du *Pilar*. Son bon vouloir fut inutile, il était trop mal habitué pour refaire son éducation artistique, et en plus, si sa musique trouvait des applaudissements, il n'en était pas de même pour ses efforts vers l'art sérieux, que personne ne semblait plus comprendre ni estimer. Porté par sa fécondité inventive et sa verve extraordinaire, il finit par proscrire la fugue et tous les artifices contrapontiques et voulut qu'en s'abstenant de tout étalage de savoir inutile, on tînt compte avant tout de l'expression des paroles. L'idée était raisonnable, mais elle fut mal mise en pratique, car GARCIA ne visa qu'à produire de l'effet, en traduisant le texte d'une façon par trop banale et vulgaire, sans se préoccuper du sentiment intérieur. Naturellement, il acquit bien vite l'approbation de la foule, qui se contente d'émotions faciles, et obtint une énorme popularité. Il écrivit alors toute une série de *Messes brèves* avec accompagnement d'orgue, d'une exécution très facile, propres pour les fêtes de seconde classe, dans lesquelles l'orchestre n'était point admis, et ces compositions médiocres ne tardèrent pas à être adoptées par toutes les maîtrises qui les substituèrent aux anciennes œuvres en style rigoureux, pour chanter au lutrin (*música de facistol*), que l'on exécutait d'usage dans ces sortes de solennités, dernier vestige qui subsistait encore des grandes traditions de la polyphonie vocale. On peut affirmer que, grâce aux œuvres du *Spagnoletto*, en 1796, cet art d'une si grande noblesse, et le seul qui semble convenir à la liturgie catholique, était complètement disparu des églises espagnoles. Le talent de GARCIA fut indiscutable, mais nous croyons qu'outre les défauts de son éducation première et le mauvais goût de son temps, ses mêmes qualités lui firent beaucoup de tort. La plupart de ses créations ont l'air d'avoir été improvisées ou, du moins, écrites à la hâte, par une imagination abondante, jamais au court, qui se leurre elle-même par son extrême facilité. Peut-être aurait-il réussi beaucoup mieux comme compositeur d'opéras — les succès qu'il obtint en Italie en sont une preuve, — mais en ce qui concerne l'art religieux, son œuvre reste bien au-dessous de ce qu'il aurait été en mesure de faire, élevé dans un goût plus pur, et simplement en se donnant la peine de soigner quelque peu son style et de choisir mieux ses idées. Remarquons qu'il fut le maître de quelques artistes qui comptent parmi les plus illustres de la première moitié du XIXe siècle, tels D. NICOLAS LEDESMA et D. MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA; mais le premier par son étude approfondie

de l'orgue — il était un exécutant de toute première force — et le second sous l'influence du mouvement romantique, se développèrent dans un tout autre sens, heureusement pour la musique nationale. L'action exercée par le *Spagnoletto* sur l'art religieux du XVIII[e] siècle est considérable, car il eut de nombreux imitateurs séduits par sa facilité et son insouciance, mais presque toujours dépourvus de son talent; elle dure encore de nos jours, car souvent l'on peut entendre exécuter, un peu partout en Espagne, ses œuvres brillantes et agréables, mais sans aucune profondeur. Notre devoir d'historien nous oblige à en signaler les plus caractéristiques, comme ses deux séries de *Repons* pour les Matines de Noël et de la Fête des Rois, et son célèbre Psaume *Dixit Dominus*, considéré comme un chef-d'œuvre [1], créations que nous indiquons à titre de curiosité, mais que nous nous gardons bien de donner comme des modèles.

Nous ne finirions jamais cette partie de notre travail, déjà assez longue, si nous devions nous arrêter sur chaque artiste, car il est rare que dans la liste des maîtres de chapelle des Cathédrales, Basiliques, ou Couvents de la Péninsule — et ils étaient innombrables à cette époque — on ne trouve quelque personnalité intéressante sous tel ou tel aspect, soit comme conservateur du passé et par cause prétendant de toutes ses forces combattre l'influence italienne, soit comme partisan des modes nouvelles et dépravateur du goût. Nous allons passer en revue, d'une façon rapide, les plus importants, surtout ceux qui appartiennent au premier groupe. A la maîtrise d'Oviedo nous trouvons, au début du siècle, DON ENRIQUE VILLAVERDE, puis son successeur en 1730, DON PEDRO FÚRIO, deux compositeurs de mérite. Parmi les œuvres de ce dernier, on cite un *Te Deum à huit voix* et un *Service de Vêpres* à quatre, d'un effet admirable et d'une grande noblesse. Plus tard on doit faire mention de D. JUAN PAEZ Y CENTELLA, qui régit la même maîtrise jusqu'aux premières années du XIX[e] siècle, et dont ESLAVA a publié l'*Hymne* des Vêpres de la Nativité du Seigneur (*Jesu Redemptor omnium*) à quatre voix.

Dans la petite ville de Cuenca brilla le talent de DON PEDRO ARANAZ, compositeur de la plus grande valeur, aux tendances classiques. Il y fut maître de chapelle de la cathédrale, depuis 1780 jusqu'à sa mort, survenue vers 1825. Un colonel mélomane de l'armée française, qui fit la guerre en Espagne en 1809 et en 1823, mit en partitions une de ses *Messes* pour huit parties réelles en deux chœurs, que CHERUBINI, si bon juge dans la matière, trouva admirable de style et de facture [2]. Cela nous semble tout naturel, car ARANAZ, de qui on trouve deux compositions — un *Offertoire à cinq voix* et un *Laudate Dominum* à six voix en deux chœurs, avec accompagnement de violons, cors et orgue — dans la *Lira sacro-hispana*, fut un artiste sérieux, imbu des grandes traditions du passé et possédant un savoir littéraire et musical peu commun.

La maîtrise tolédane fut successivement dirigée par DON JAIME CASELLAS, puriste rigoureux, qui se fit remarquer par sa polémique avec l'italianisant DON JOSÉ DURAN, importateur des nouveautés étrangères, et soi-disant élève de DURANTE, mais à vrai dire s'étant approprié les défauts de l'école napolitaine plutôt que l'enseignement de ce savant maître [3]; par DON ANDRES TORRENTES, dont le *Magnificat à quatre voix*, publié par ESLAVA dans la collection précitée, est excellent; puis enfin par D. FRANCISCO JUNCÁ Y QUEROL, esprit de moindre envergure.

Quant à la capitale de la monarchie, lorsque le XVIII[e] siècle commença, on y trouvait encore une nombreuse assemblée d'artistes de premier ordre comme DON JUAN PEREZ ROLDÁN, mort en 1722, maître de chapelle du Monastère de l'Incarnation, poste où il eut comme successeur DON DIEGO MUCLAS, organiste renommé; DON JOSÉ SAN JUAN, qui occupait la place analogue au couvent des *Descalzas reales*; DON FRANCISCO HERNANDEZ, aussi employé à la chapelle de l'Incarnation; DON GREGORIO BARTOLOMÉ REMACHA, directeur de celle de Saint-Gaëtan, et à la propre Chapelle royale, soit celle du palais, DON JOSÉ DE TORRES MARTINEZ BRAVO, premier organiste depuis 1702 jusqu'en 1738, et le célèbre ANTONIO LITÉRES, qui vivait encore en 1752.

Une telle abondance de musiciens de mérite ne doit pas nous sembler tellement extraordinaire, car les énormes richesses des églises d'Espagne et le luxe avec lequel les cérémonies du culte étaient célébrées ne sont ignorées de personne. Dans presque toutes les cathédrales, ainsi que dans beaucoup de couvents, une école gratuite de musique était annexée à la maîtrise, et on y élevait des chanteurs et des compositeurs formés jusqu'alors dans une discipline sévère et d'après les règles de l'art classique, et c'est seulement lorsque ces établissements d'enseignement tombèrent entre les mains des musiciens italianisants, que le mal se fit général et que la décadence déjà commencée s'achemina vers la ruine totale. IRIARTE, dans son *Poème sur la Musique*, dit que de son temps la somme destinée à l'entretien des chapelles musicales des principales églises d'Espagne s'élevait à un revenu annuel de quatre cent mille ducats (c'est-à-dire près d'un million deux cent mille francs), somme énorme à cette époque, et qu'en plus, seulement à Madrid, pour les cérémonies religieuses privées, on dépensait par an vingt mille *duros*, soit cent mille francs. On comprend qu'avec un tel budget il était facile de bien faire les choses. Mais tout cet argent fut bien mal employé pour l'art véritable; avec de telles ressources et une bonne direction, en s'appuyant sur les traditions du passé, on aurait pu développer définitivement l'art national et le porter à un haut degré de perfection.

Cependant rien n'échappait à l'influence italienne

1. Nous ne croyons pas qu'il existe d'œuvres imprimées du *Spagnoletto*, mais en revanche presque toutes les archives des cathédrales espagnoles en possèdent quelques-unes en manuscrit. La Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne conserve la partition manuscrite de son oratorio *Tobia* pour 3 soprani, contralto, chœur et quatuor de cordes, qui date de 1752.

2. Presque tous les écrivains musicaux, y inclus FÉTIS et EITNER, font de ce maître deux personnes distinctes, un certain ARANAY, qui aurait été maître de chapelle à la cathédrale de Cuenca et serait mort vers 1780, et le véritable ARANAZ, qui prit possession de la maîtrise à ladite date et mourut en 1825. Ce dernier était originaire de Soria et on prétend qu'il a laissé en manuscrit un *Traité de contrepoint et de composition*, qui semble disparu.

3. Les documents de cette controverse se trouvent à la Bibliothèque de Bologne, parmi les papiers du PÈRE MARTINI, que l'on avait élu comme arbitre. *Madrig. a 4 voci e apologia di esso di D.* GIUSEPPE DURAN, *maestro di capella in Barcelona, in risposta alla critica fattane da D.* GIACOMO CASELLAS, *maestro di capella in Toledo, l'anno 1755.* (Mns. de 74 pag. contenant la critique de CASELLAS et l'apologie de DURAN en double texte espagnol et italien). Cette polémique se prolongea jusqu'en 1757, et n'aboutit à rien de pratique, comme on peut bien le supposer.

et, à la Chapelle royale qui aurait dû donner l'exemple, on admit ouvertement des artistes étrangers. Cela serait compréhensible si on avait choisi des maîtres d'un véritable mérite, comme cela arriva en France avec LULLY et plus tard avec CHERUBINI ; mais qui a entendu parler de FALCONI, de CORSELLI ou de CONFORTO, les grands protégés de Philippe V et de son héritier? Les œuvres qu'ils nous ont laissés sont au-dessous du médiocre. Néanmoins, au premier des trois inconnus que nous venons de nommer, l'on confia la direction de la musique de la cour, et cette nomination absolument injuste, car bientôt on s'aperçut de l'insuffisance de FALCONI, ce pourquoi l'on fit venir de Parme ledit CORSELLI, ne semble pas avoir été étrangère à la mort de DON JOSÉ DE TORRES, qui, par lui-même et avec son imprimerie musicale, avait tant fait pour le développement de l'art national. Ce maître mourut le 4 juillet 1738, juste quinze jours après que l'intrus parmesan avait pris possession du poste de maître de la chapelle royale[1].

On ne saurait nier que TORRES MARTINEZ fut un compositeur de véritable talent et un des derniers représentants des traditions du passé. Surtout par le concept esthétique, c'est-à-dire par la noblesse de l'inspiration et l'austérité dans l'expression des sentiments, car d'autre part son style, d'une grande ampleur, ne méprise pas les progrès de la technique. Ses diverses œuvres, et elles sont nombreuses, nous révèlent de grandes qualités. Nous citerons particulièrement son superbe *Office des morts à quatre voix*, dont nous reproduisons (Exemple VI) un fragment, écrit d'après ce que l'auteur indique pour les funérailles du jeune roi LOUIS Ier. Cette composition, dont la renommée fut fort grande, est vraiment belle; écrite avec la plus grande sobriété elle réussit à nous émouvoir par ses accents de douleur contenue, son âpre désolation et malgré cela par sa foi profonde et ardente dans une vie meilleure. Voilà bien l'esprit des glorieux maîtres d'autrefois. Pendant longtemps l'*Office des morts* de TORRES MARTINEZ fut très apprécié des véritables connaisseurs, mais peu à peu il finit par être oublié jusqu'à disparaître enfoui sous la constante avalanche des cantilènes venues d'Italie. Le compositeur espagnol aurait pu relever le prestige de la chapelle de la cour, mais il fut sacrifié, grâce aux absurdes impositions de la mode, à des artistes qui lui étaient bien inférieurs sous tous les rapports.

Sous la direction de CORSELLI cette maîtrise, jus-





1. Un grand nombre de compositions de TORRES sont conservées aux archives de la Chapelle Royale. On y remarque la *Messe* à 8 voix avec violons et hautbois *ad placitum*, intitulée *Ludovicus primus* et composée pour l'avènement au trône de ce monarque dont le règne fut éphémère, ainsi que le *Requiem* écrit en 1725 pour ses funérailles (*Ad exequias Ludovici primi*). Les anciens inventaires de ladite chapelle font mention d'un volume de ses œuvres imprimé dans l'établissement dirigé par le maître lui-même et dédié à PHILIPPE V. Il contient cinq *Messes* à quatre voix, une à cinq et une à six, un *Office des morts* et l'*Asperges* et *Vidi aquam* pour les deux temps de l'année liturgique. Nous en avons vu un exemplaire aux Archives de la cathédrale de Malaga.


is Do mine,
mi ne, cum Sanc tis tuis in æ
mi ne, cum Sanctis tuis, in æ ter
is Do mi ne,
cum Sanctis tu is in æ ter num, qui a pi
ter num, in æ ter num, qui a
num, in æ ter num, qui a pi us
cum Sanc tis tu is in æ ter num,
us es. Rè qui em æ ter nam do
pi us es. Re qui em Rè qui
es qui a pius es. Rè qui
qui a pi us es. Re qui em æ ter
na eis Do mi ne & lux per
em æ ter num do na eis Do mi ne & lux per pé
em æ ter nam do na eis Do mi ne
nam do na eis Do mi ne &



qu'à ce moment si remarquable, perdit beaucoup de son ancienne splendeur, car le musicien italien se préoccupait avec plus d'intérêt des représentations de l'opéra et des fêtes royales que des solennités religieuses. Du reste, l'impulsion donnée par FARINELLI aux spectacles musicaux fut assez grande pour exiger l'attention constante de plusieurs chefs d'orchestre. Les concerts, presque journaliers et les répétitions des ouvrages nouveaux absorbaient tellement le temps de CORSELLI que le service de la chapelle était presque abandonné. Cet état de choses porta l'ARCHEVÊQUE DE TOLÈDE, qui comme Patriarche des Indes remplissait la charge de Grand Aumônier de la Cour, à demander la nomination d'un maître de chapelle auxiliaire, uniquement consacré à son service. La pétition fut agréée et, suivant les conseils du Cardinal-Primat, le 11 avril 1739, la nouvelle place fut confiée à DON JOSE DE NEBRA, choix qui ne pouvait être meilleur. D'abord organiste du couvent des *Descalzas Reales*, depuis le 29 mai 1724, NEBRA était devenu second organiste de la cour. Il connaissait donc par expérience l'abaissement de la maîtrise et du premier moment résolut d'y porter remède. Doué d'un goût très sûr et d'une énergie peu commune, possédant un profond savoir et un caractère élevé, il réussit dans son entreprise et peut-être, s'il avait trouvé quelque protection, les mauvaises influences auraient été écartées pour toujours. Sans revenir à la pure polyphonie, ce qui n'était plus possible, NEBRA voulut que l'église ne devînt pas une succursale du théâtre, et n'admit pour le service du temple que des œuvres d'un style sévère, d'une inspiration noble et d'une tenue sobre et austère, en harmonie avec la dignité du lieu, et lui-même donna l'exemple avec ses

nombreuses compositions, parmi lesquelles se trouvent plus d'un chef-d'œuvre, comme l'*Invitatoire*, *psaumes et leçons de l'Office des Morts*, et la *Messe de Requiem à huit voix*, compositions écrites avec beaucoup de pureté et d'une expression très pathétique, pour les funérailles de la Reine DOÑA BÁRBARA DE BRAGANZA, décédée le 27 août 1758[1]. Cette belle création a été publiée par ESLAVA dans la *Lira sacro-hispana* et se fait admirer tout autant par la grandeur la majesté de l'ensemble, que par le sentiment de douleur et de désolation qui y domine, car NEBRA était encore un esprit sain et fort, nourri des glorieuses traditions nationales dont il reste l'un des derniers défenseurs.

Un nouveau coup, d'une portée irréparable, devait encore infliger une rude atteinte aux anciennes traditions. Le 24 décembre 1734, un incendie détruisit le vieil *Alcazar* de Madrid, et consuma les archives de la chapelle de musique. Par cette catastrophe de nombreux chefs-d'œuvre furent perdus pour toujours. NEBRA et son collègue LITERES reçurent la commission de former le nouveau répertoire. Ils firent de leur mieux et composèrent plus d'une œuvre de valeur. Après cet accident, un certain désarroi s'était produit dans l'organisation de la maîtrise et pour y remédier un nouveau règlement fut publié le 23 mai 1749. Il ne servit de rien, car la véritable cause de la décadence n'était autre que l'insouciance du maître de chapelle CORSELLI, dont l'unique préoccupation était l'opéra italien. Le CARDINAL MENDOZA le comprit ainsi, et parvint à faire créer exclusivement pour NEBRA, dont il appréciait les hautes qualités, le poste de vice-maître, avec des fonctions indépendantes. Promu à cette place le 7 juin 1751, le musicien espagnol, sûr de l'appui du Grand Aumônier de la Cour, rédigea une autre constitution, qui fut approuvée par le souverain le 10 mars 1756, et mise en vigueur le 2 mai suivant. La chapelle fut définitivement réorganisée d'après le plan que voici : un maître de chapelle honoraire (CORSELLI), un vice-maître effectif (NEBRA), quatre chanteurs sopranos, quatre contraltos, quatre ténors, trois basses, trois organistes[2], trois *bajones* (bassons proprement dits), deux *fagotes* (basson-quinte), trois violoncelles, trois contre-basses, douze violons, quatre altos, deux hautbois, deux flûtes, deux trompettes et deux cors, plus les employés subalternes. Tous ces artistes devaient être recrutés par concours, et jouir d'un traitement fixe avec l'assurance d'une pension de retraite après vingt-cinq années de service ou dans le cas d'accident. Voilà l'ensemble du personnel destiné à la musique mesurée, car le plain-chant n'avait pas été oublié; un chœur de dix-huit voix avec un organiste spécial (D. JOSE MORENO Y POLO) fut établi par décret du 18 avril 1757. En parcourant les nouvelles *Constitutions* et le *Règlement* annexé, on peut se rendre compte du talent organisateur de NEBRA qui, grâce à son énergie, parvint à relever quelque peu la chapelle de la cour.

Ce maître éminent sous tant d'aspects divers, mourut à Madrid le 11 juillet 1768. Il s'était distingué non seulement comme compositeur de musique religieuse, mais aussi par ses œuvres dans le style profane. Remarquons en passant que NEBRA fut l'un des derniers compositeurs de *Villancicos* pour Noël et l'Epiphanie, car en 1750, à la mort de CAÑIZARES, le poste de poète de la chapelle royale fut supprimé et l'on prohiba dorénavant l'exécution de cette sorte de chansons. C'est ainsi que lentement nous voyons disparaître tous les usages traditionnels, entraînant avec eux les traits caractéristiques de l'art national.

A côté de NEBRA, dans les autres maîtrises royales, nous trouvons aussi quelques artistes non moins dignes d'estime, tel Don ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, l'illustre théoricien dont nous avons déjà parlé, qui dirigea la maîtrise du couvent de l'Incarnation (après la mort de D. JOSÉ MIR Y LLUSÁ, — compositeur appréciable, — survenue vers 1754) jusqu'au 21 février 1787. Bien que nous devions parler longuement de ce maître en traitant du théâtre lyrique national pendant la période qui nous occupe, il nous faut faire mention à cette place de ses œuvres de musique religieuse, genre dans lequel il fit preuve d'un grand talent. La Bibl. *Nacional* de Madrid conserve en manuscrit tout un recueil d'*Hymnes*, à quatre et huit voix (Sign. *Músic. motética práctica*, Fol. A. a 60-61) de sa composition, vraiment admirables par l'élégance et la noblesse du style, ainsi que par la grandeur de l'inspiration. Rappelons le nom de son successeur, D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ, ancien maître de chapelle de la cathédrale d'Avila, qui a laissé des œuvres fort estimables et qui fut le traducteur espagnol du savant ouvrage théorique du jésuite EXIMENO, que nous étudierons dans la suite.

Le remplaçant de NEBRA comme premier organiste de la chapelle royale, D. JOSÉ LIDON, était un virtuose d'une rare habileté; par contre, son successeur dans le poste de vice-maître, D. JOSE FRANCISCO TEIXIDOR, ne s'élevait pas de beaucoup au-dessus de la médiocrité. Pour comble de malheur, à la mort de CORSELLI, en 1778, la place de maître de chapelle fut donnée à un certain D. ANTONIO DE UGENA, qui la conserva jusqu'en 1805. Il ne méritait nullement cet excès d'honneur, car les compositions qu'il nous a léguées sont insignifiantes et ne révèlent qu'un esprit routinier. Entre de telles mains la maîtrise de la cour retomba de nouveau dans l'abaissement duquel elle venait à peine de sortir. Depuis lors elle a traîné une vie languissante sans atteindre jamais le même degré de splendeur que dans le passé.

Avant de terminer cette partie de notre travail, il nous faut parler de DON MANUEL JOSÉ DOYAGUE, artiste d'indiscutable valeur, dont la réputation extraordinaire dans sa patrie, nous semble quelque peu surfaite. Il était originaire de Salamanque, et presque toute sa vie s'écoula dans ladite ville, où il naquit le 17 février 1755. Enfant de chœur de la cathédrale et élève du collège qui y était annexé, il y

1. Les compositions de NEBRA sont restées manuscrites, et on en trouve le plus grand nombre aux archives de la maîtrise royale. Elles consistent surtout en *Hymnes*, *Psaumes*, *Lamentations*, *Messes*, *Motets*, etc., soit pour voix seules, soit avec accompagnement d'orgue et d'orchestre. Parmi les plus dignes d'estime on remarque un *Miserere* daté de 1763 pour douze voix seules, et un autre à huit voix (de 1761), dont une copie se trouve à la Bibl. du Conservatoire de Paris. Le Mus. 268 de la Chapelle Sixtine contient quinze psaumes de vêpres à quatre voix dus à cet artiste éminent. Outre sa musique religieuse, genre dans lequel il est l'un des premiers maîtres de son temps. NEBRA écrivit trois opéras espagnols, dont nous parlerons dans la suite lorsque nous traiterons du théâtre musical, et un grand nombre de *tonadillas* très appréciées de ses contemporains.

2. NEBRA conservait son ancienne place de premier organiste, celle de second était tenue par LITERES, alors au déclin de sa brillante carrière, et la troisième fut confiée à DON MIGUEL RAVASSA

apprit la musique théorique et pratique, ainsi que les lettres latines. A l'âge de vingt-six ans, son maître de musique, D. JUAN MARTIN, le fit désigner comme son auxiliaire dans la direction de la maîtrise capitulaire, et lorsqu'en 1789 il prit sa retraite, DOYAGÜE lui succéda. Il conserva cette place jusqu'à sa mort, survenue le 18 décembre 1842. Devenu prêtre et chanoine, il s'adonna en absolu à son art. Doué d'un caractère sombre, il vécut isolé, sans vouloir voir personne et uniquement occupé de la composition de ses ouvrages, qu'il ne cherchait point à répandre, manquant de toute ambition, et se contentant de les faire exécuter dans sa cathédrale. Inconnu hors de la ville qu'il habitait, sa réputation éclata tout à coup en 1816, lorsqu'il consentit à se rendre à Madrid pour diriger l'exécution d'un *Te Deum* qu'il avait composé à l'occasion de l'heureux accouchement de la reine. Cette œuvre suscita le plus grand enthousiasme et, depuis lors, on se mit à rechercher les compositions du maître de Salamanque.

Elles étaient nombreuses et possédaient de très bonnes qualités. L'éducation sévère de DOYAGÜE lui avait procuré une science solide et la nature l'avait fort bien doué. Son style, très personnel, est un heureux mélange des formes grandioses du passé avec les tendances harmoniques de la musique moderne. Son tempérament vigoureux, passionné et véhément, l'entraîne parfois à un dramatisme exagéré et, sous ce rapport, il peut être jugé comme une espèce de précurseur du romantisme. Or, l'éclosion de ce mouvement artistique s'approchait, et cela justifie à nos yeux la vogue de DOYAGÜE et sa grande influence sur les musiciens de la Péninsule, qui comparaient la révolution qu'il avait causée dans le genre religieux, avec celle produite par ROSSINI dans le domaine de l'opéra. Cette comparaison, assez exacte, peut sembler à première vue ne pas trop flatter le musicien espagnol, mais, dans le premier quart du XIX[e] siècle, elle était le comble de l'éloge, car nous ne devons pas oublier qu'à ce moment, avec raison ou sans elle, — ce n'est pas à nous à trancher la question, — le *cygne de Pésaro*, était l'idole du monde musical.

DOYAGÜE vise surtout à l'effet, mais on ne saurait lui contester qu'il est toujours sincère. Il est parfois banal, très souvent exagéré, mais il parvient à émouvoir, parce que lui-même a été ému. C'est un esprit spontané et ardent, qui traduit son sentiment avec le plus d'énergie possible, sans se préoccuper d'autre chose, et sa grande habileté sauve son style mais ne réussit pas d'ordinaire à cacher le manque de profondeur. C'est un véritable romantique d'avant la lettre, et il en a toutes les qualités et tous les défauts. La souffrance poignante, exagérée, toute extérieure, de ses divers *Miserere* [1], exerçait une action efficace sur l'auditoire, et les imaginations exaltées de l'époque virent dans cette douleur les preuves des violents remords qui tourmentaient une âme criminelle. Ces supplications éplorées partaient d'un pécheur repenti ; et l'on inventa que cet excellent prêtre, dont la vie fut pure et exemplaire, était un grand coupable. Fou d'amour, il n'avait pas hésité à trahir Dieu, et à séduire une nonne d'un des couvents de Salamanque, puis pour cacher sa faute il avait assassiné son amante. L'histoire est bien dans le goût romantique, elle a circulé à l'époque ; mais il ne s'agit que d'une calomnie qui ne mérite même pas d'être relevée. Nous l'avons citée cependant, parce qu'elle traduit d'une façon très nette l'impression que l'art violent et coloré de DOYAGÜE exerçait sur ses contemporains. Pour faire naître une telle légende, il fallait que cette musique secouât bien rudement les esprits, à tort ou à travers, cela était indifférent et les romantiques n'y regardaient pas de si près, la question était de ressentir ces sentiments extraordinaires qui distinguent l'élite du commun des mortels. L'artiste salmantin, d'une façon inconsciente et sans chercher à atteindre ce but, leur donnait pleine et entière satisfaction, et cela suffit à lui assurer une place distinguée dans l'histoire de l'art, car il représente toute une époque. L'enthousiasme de ses contemporains se serait traduit en actes, si l'esprit austère et revêche de l'artiste l'avait permis : il éclata après sa mort. Alors on lui éleva un monument funèbre somptueux orné d'une épitaphe mirobolante et on ensevelit avec sa dépouille mortelle la partition d'un *Magnificat* que l'on tenait pour son chef-d'œuvre, ainsi qu'une copie de la résolution par laquelle le municipe de Salamanque lui décernait de tels honneurs.

A présent les œuvres de DOYAGÜE nous font quelque peu sourire, mais tout de même elles nous semblent dignes de respect. L'idéal du maître était faux, on doit le reconnaître, mais il ne s'abaissa jamais à mendier les suffrages du grand public. Il fut d'accord avec lui-même et, sans bien se rendre compte de ce qu'il faisait, avec une clairvoyance merveilleuse, il fut l'interprète du romantisme catholique de son pays, mais du romantisme de pure convention. Son influence sur la musique contemporaine fut très grande, mais il poussa l'art dans la voie de l'exagération qui devait causer sa ruine [2]. DOYAGÜE appartient tout autant au XVIII[e] qu'au XIX[e] siècle ; au premier il doit la solidité de son savoir, au second la véhémence de son esprit enflammé par la guerre de l'indépendance et l'évolution romantique.

La tendance vers la convention qu'il représente d'un côté et de l'autre l'influence italienne, devaient réduire à néant la musique religieuse espagnole. Pendant la fin du XVIII[e] siècle et la première moitié du suivant elle présente encore quelques personnalités intéressantes, mais après l'amortissement des biens du clergé, les maîtrises capitulaires tombèrent dans le plus lamentable abandon. Il est vrai que la musique qu'on y faisait ne méritait nulle protection. Parmi les contemporains de DOYAGÜE on doit rappeler les noms de D. PEDRO ANTONIA COMPTA, maître de chapelle de la cathédrale de Ségovie ; D. JUAN PRENAFETA, maître de celle de Lérida ; D. PEDRO ALBENIZ, directeur de la maîtrise de Logroño, puis de celle de Saint-Sébastien, dont le fils fut un artiste de valeur ; et tant d'autres que nous serions en mesure de citer, mais dont les œuvres ne

1. Il en écrivit trois en *mi bémol* pour huit voix, avec orchestre, et un autre moins développé, à quatre voix, en *fa*. L'un des premiers fut envoyé à ROSSINI qui, sans doute frappé par les idées originales et le vigoureux tempérament de DOYAGÜE, l'admira beaucoup et lui répondit par une lettre très flatteuse de remerciements.

2. La plupart des manuscrits de DOYAGÜE sont conservés aux archives de la cathédrale de Salamanque, et on en trouve des copies dans plusieurs autres maîtrises espagnoles. Parmi ses plus remarquables compositions on cite une *Messe à huit voix* réelles avec orchestre, exécutée à la Chapelle Royale de Madrid en 1810 ; des *Lamentations* pour la Semaine Sainte, une *Messe de Requiem*, théâtrale, mais d'un grand effet, et plusieurs *Motets*, entre lesquels on distingue un *O salutaris* à sept voix, écrit en une heure et demie, à la porte de l'église où il devait être exécuté.

présentent qu'un intérêt secondaire. La plupart de ces compositions se ressentent d'un dramatisme outré presque ridicule ou d'une sensiblerie larmoyante non moins insupportable : très souvent elles sont simplement de la mauvaise musique, et non certes par l'ignorance de leurs auteurs, mais par le mauvais goût et le manque de mesure. Souvent ces maîtres possèdent un réel savoir, mais dans leurs productions rien ne se trouve à sa juste place; ils prétendent établir une espèce de compromis entre le style religieux et le genre dramatique, et cela du point de vue de l'opéra italien, qui n'aboutit qu'à produire un mélange hybride et monstrueux sous l'aspect esthétique. Il ne reste plus rien du passé. La science s'est encrassée dans la pédanterie et le sentiment ne cherche que l'artificiel et le convenu. La même aberration qui porte à orner les églises de teintures bigarrées et de guirlandes de fleurs en papier; à habiller les statues sculptées de vêtements très riches, mais ridicules; à transformer le sanctuaire en une sorte de baraque de foire, et qui persiste encore de nos jours, s'introduisit dans la musique religieuse, où elle règne encore présentement. Avec cette erreur pour base, de quoi pouvait servir la virtuosité technique? Uniquement à aggraver le mal, car il n'y a rien de plus difficile à faire réagir qu'un pédant gonflé de son savoir. Mais si l'on ne peut contester à ces musiciens la connaissance de leur métier, il faut reconnaître que leur ignorance de toutes les matières accessoires, si nécessaires pour former un véritable artiste, était presque absolue.

Nous ne nous arrêterons pas à étudier une semblable décadence, cela serait aussi triste qu'inutile, mais nous tenons à déclarer que le tort causé à l'art national, en faussant le goût du peuple, fut irréparable, et ne doit pas être pardonné aux Pons, Farreras, Prenafeta, Cuevas, Cabo, García et toute l'innombrable séquelle de leurs prosélytes et de leurs admirateurs.

IV. — La Musique profane.

Tandis que l'opéra italien s'installait triomphalement en Espagne sous la protection décidée de Farinelli, le théâtre national périclitait par manque de protection et s'acheminait vers sa ruine. Caldéron, qui signale l'apogée de son merveilleux fleurissement, signale aussi le commencement de sa ruine. Ses continuateurs ne firent qu'exagérer les défauts du maître, et si encore pendant la première partie du XVIII[e] siècle la scène espagnole conserve quelques reflets de son ancienne splendeur, bientôt elle finit par tomber au-dessous de la médiocrité. On se souviendra de l'importance que le génial auteur de *La vida es sueño*, avait donné dans ses admirables créations à l'élément lyrique et musical. Ses imitateurs firent de même et par ce fait plusieurs de leurs productions présentent un vif intérêt pour notre travail. Elles sont nombreuses, car jamais les œuvres scéniques ne furent plus abondantes. On a calculé que pendant la période de la décadence, il existait plus de deux cent quatre-vingts dramaturges, qui écrivirent à peu près quatre mille cinq cents pièces de tous les genres. Dans le nombre il ne se trouve pas mal de *Zarzuelas, Comedias harmónicas, Fiestas de música*, et autres sortes de productions dans lesquelles la musique joue un rôle prépondérant, et qui de plein droit entrent dans notre sujet.

Les deux personnalités les plus saillantes de la première moitié du XVIII[e] siècle furent sans contredit Don Antonio de Zamora et Don José de Cañizares, justement regardés comme les dernières lueurs du génie scénique national. Mais l'un et l'autre, cédant aux instigations de la cour, sans aucun doute, se laissèrent influencer par le goût étranger, car si le premier traduisit Métastase, le second n'hésita pas à écrire — comme nous l'avons déjà dit — de véritables poèmes d'*operas scenicas* ou des *Zarzuelas à la italiana*, destinés aux musiciens italiens protégés par les souverains. Cela est d'autant plus regrettable que ces poètes avaient eu comme collaborateurs musicaux des maîtres tels que Duron et Literes.

Zamora fut en effet l'auteur de la *Comedia harmónica : La muerte en amor es ausencia* (En amour la mort n'est qu'une absence), mise en musique par le premier des deux grands maîtres que nous venons de nommer. On lui doit, en plus, deux pastorales : *Siempre hay que envidiar amando* (Lorsqu'on aime on est toujours envieux) et *Todo lo vence el amor* (Tout est vaincu par l'amour), cette dernière exécutée à l'occasion des fêtes célébrées pour la naissance de l'infant Don Luis, fils aîné de Philippe V, sur le Théâtre royal du *Buen Retiro* le 17 novembre 1707; enfin, fidèle imitateur de Caldéron, il fit intervenir la musique plus ou moins directement dans plusieurs de ses pièces purement dramatiques, comme la tragédie *Mazariegos y Monsalves*, celle intitulée *No hay plazo que no se cumpla, ni deuda que no se pague*[1], nouvelle version de la légende de *Don Juan*, et l'adaptation de l'*Adriano in Siria* de Métastase, qu'il écrivit en collaboration avec le poète Zavala. L'œuvre de Cañizares est encore plus considérable. Outre ses comédies, où la musique joue un grand rôle, telles que celles intitulées *El honor da entendimiento y el mas bobo sabe mas, Carlos V sobre Tunez, El anillo de Giges* et *De los encantos de amor, la música es el mayor y el montañez en la corte*[2], on compte parmi ses œuvres la *Zarzuela : Acis y Galatea*, mise en musique par le tendre et doux Literes, plus un grand nombre de poèmes du même genre, conçus souvent d'après des modèles italiens ou français, qu'en sa qualité de poète de la cour il devait fournir pour les fêtes royales. Son compositeur attitré fut l'italien Francesco Corradini, non à tort complètement oublié.

Nous ne pouvons parler de tous les dramaturges de cette période, et cela du reste ne répondrait pas au but de nos études, mais nous devons tout de même nous occuper du théâtre national, dont l'histoire et le développement s'unissent de si intime façon à l'histoire et au développement de la musique indigène. De bonne heure le mauvais goût général s'était introduit dans les spectacles

1. (Tout délai arrive à son terme, toute dette est payée.) Zamora a traité dans cette pièce le sujet du *Burlador de Sevilla*, et son œuvre, sans égaler l'admirable création de Tirso de Molina, n'est pas du tout indifférente. Elle a été, sans doute, l'original suivi par d'Aponte, le librettiste de Mozart.

2. (L'honneur donne de l'intelligence et le plus simple devient savant. — Charles V à Tunis. — L'anneau de Gygès. — Des enchantements de l'amour, la musique est le plus grand, ou le montagnard à la cour.) Cañizares traduisit en espagnol l'*Iphigénie* de Racine.

dramatiques. Le public, blasé par l'abondance du répertoire, exigeait des fables nouvelles et surprenantes et, pour satisfaire son désir, les dramaturges ne reculèrent devant rien. Les pièces dramatiques devinrent des combinaisons monstrueuses et extravagantes, sans le moindre sens commun, visant surtout à émouvoir le public par les coups de théâtre et les prestiges de la mise en scène : c'est-à-dire quelque chose dans le genre du grand opéra de SCRIBE et MEYERBEER. Dans ces conceptions bizarres, où l'histoire et la fantaisie se mêlaient incongrûment, le développement d'un sujet ou l'analyse des caractères étaient relégués au second plan, l'essentiel était qu'il se produisît au cours de l'action des péripéties pathétiques inespérées, même illogiques — cela ne faisait rien — au milieu d'événements extraordinaires, siège de ville, bataille navale, épidémie, tremblement de terre, triomphe, couronnement, cérémonie religieuse, complot ou massacre. Si à tout cela il y avait moyen d'ajouter quelques touches d'exotisme — une reine indienne ou un empereur de la Chine pour le moins, — et surtout un ou deux magiciens protecteurs ou ennemis des protagonistes, capables par leur pouvoir occulte d'altérer l'ordre de la nature et de soulever les quatre éléments, le succès de la pièce était assuré et le bon public la proclamait chef-d'œuvre, car le bon public a été le même de tous les temps.

Il est facile de s'apercevoir de la grande place faite à la musique dans ces monstrueuses machines, car elle en était un des facteurs indispensables. On ne pouvait se passer d'elle dans les scènes de pompe triomphale ou religieuse et encore moins dans les épisodes fantastiques. A vrai dire ce n'était plus de l'art, mais bien un amalgame d'éléments disparates, assemblés de force et chacun marchant de son côté, tout comme c'est le cas pour l'opéra italien de ROSSINI ou le grand opéra français de 1830. Le théâtre de COMELLA — l'auteur plus typique de cette monstrueuse décadence — et de ses prosélytes NIFO, SALVO, BAZO, MONCIN et tant d'autres, n'est plus classifiable; il n'appartient ni à l'ordre purement littéraire, ni à l'ordre musical, quoiqu'il tienne un peu de tous les deux.

Au commencement du XVIIIe siècle, la musique de ces sortes de productions n'était pas très différente de celle qui intervenait dans les pièces du siècle antérieur. Souvent elle a une véritable valeur artistique indépendante naturellement de l'ensemble où elle était placée. Plus d'un de ces chœurs ou de ces chansons ne manque pas de charme et interprète fidèlement la situation dramatique, car l'expression juste du sentiment reste comme toujours le grand souci des maîtres espagnols. L'ancien usage des *cuatro* n'était pas encore complètement disparu, bien qu'ils n'allaient pas tarder à se transformer en *tonadillas*. En général ils appartiennent encore au genre polyphonique (Exemple VII), mais comportent une basse instrumentale, et sont écrits dans le même style d'élégance raffinée que nous avons pu apprécier pendant le XVIIe siècle. Dans la suite ils finirent par acquérir plus de mouvement et de vie, jusqu'à se transformer en une scène entre deux ou trois personnages, dans laquelle on traçait sommairement l'esquisse d'un caractère, ou on ébauchait parfois un embryon d'action dramatique. De cette transformation, dont le plus remarquable auteur fut le célèbre flûtiste MISSON, naquit vers la moitié du siècle la *tonadilla*, genre secondaire par ses développements, mais d'une importance capitale pour l'étude de la musique espagnole : car ces productions sont le vif reflet de l'âme et des sentiments du peuple. Par cette simple raison, elles ne tardèrent pas à devenir le principal attrait des spectacles, comme nous le verrons dans la suite, car les *tonadillas* ont droit à une étude spéciale.

Les scènes musicales des drames ou des comédies n'étaient pas traitées avec moins de soin, et l'on peut affirmer sans exagération que les compositeurs de ces temps-là avaient meilleur goût que leurs collaborateurs littéraires. Les archives du Municipe de Madrid, dont dépendaient les théâtres de la capitale, conservent une fort riche documentation de musique pratique de toute cette intéressante période, qui n'a pas encore été étudiée d'une




Que aun prime.ro queel es.tra.go se advier.te en el . loslo im . pi . o.
Que aun prime.ro queel es tra go se ad vierte en elloslo im.pi . o
Que aun prime.ro queel es.tra.go sè ad vierte en elloslo im.pi . o.
Que aun prime.ro queel es.tra.go, se ad vierte en elloslo im.pi . . o.
Ay! quemea braso,iay! dulcehe.chizo,
quemea .braso,iay! dulcehe.chizo,iay! ten las
Ay! quemea .braso, iay! dulcehe.chizo,iay!
quemea .braso, iay! dulcehe.chizo, iay! ten las
iay! ten las i . ras iay! dueno mi.o, pues sa.besquea lohermo.so
i . ras, iay! dueño mi.o, iay! pues sa. besquea lohermo.sosobraloes.
ten las i .ras,iay! dueño mi.o, pues sa. besquea lohermo.sosobraloes.
i .ras,iay! dueño mi . o,iay! pues sa. besquea lohermo.so



façon sérieuse. On y trouve un grand nombre des partitions composées pour les diverses pièces représentées, tant sur le *Corral* (théâtre) *del Principe*, comme sur celui *de la Cruz*, ainsi qu'une abondante série de *tonadillas*, *bailetes*, *jácaras*, *entremeses*, *follas* et *mojigangas*, en un mot de toutes ces variétés d'intermèdes dansés et chantés, que l'on exécutait soit en guise de lever de rideau, soit pendant les entr'actes ou pour finir la représentation (*Fin de fiesta*). Dans le nombre on trouve plus d'une page exquise, comme le charmant *Ovillejo*[1] avec écho, que nous reproduisons (Exemple VIII) et qui provient



1. C'est le nom donné à l'espèce de poésie qui sert de texte, dont l'artifice est tout à fait caractéristique, car le dernier vers doit répéter les réponses données aux trois premiers vers de la composition.



d'une œuvre dont le titre reste inconnu, de même que le nom de l'auteur. On ne peut contester la grâce idyllique de cette petite composition conçue dans le sens de ce procédé si typique dont nous avons parlé à propos des créations de Caldéron, qui consiste à traduire le sentiment interne du personnage principal, par le moyen d'un chœur caché qui répond à ses réflexions. Ici c'est un double écho qui se charge d'interpréter les aspirations et les plaintes d'un berger amoureux, et il nous faut avouer que la scène devait produire un effet très poétique.

Une fois que nous avons exposé en lignes générales l'état du théâtre national et ses relations avec la musique, qui ne sont qu'une continuation des théories esthétiques et des procédés spéciaux de la grande époque, nous ne croyons plus devoir insister sur cette branche si intéressante et peut-être la plus originale de l'art indigène, destinée à périr en même temps et par les mêmes causes que ce théâtre dont elle n'avait pas été l'un des moindres ornements. De nouvelles manifestations plus en rapport avec l'évolution des idées doivent attirer notre attention, car l'apparition de l'opéra italien ne

pouvait qu'influer sur tous les artistes de l'époque. D'autre part le caractère de ces nouveautés heurtait le sentiment patriotique au premier abord, et pour y remédier les compositeurs nationaux cherchèrent à lui opposer un spectacle similaire, mais plus en connivence avec l'esprit de la race. C'est ainsi que les *opéras* espagnols furent produits, et il convient de remarquer que les premières tentatives n'eurent pas lieu dans la capitale.

Dès 1712 on représentait à Saragosse, chez le Comte de Montemar, le 29 juin, l'opéra : *Los desagravios de Troya*, poème de D. Juan Francisco Escuder, et musique de D. Joaquin Martinez de la Roca, maître de chapelle de la cathédrale du *Pilar*. Nous avons parlé ailleurs de cet ouvrage et particulièrement de l'un de ses intermèdes. Son intérêt est purement historique, car la partition écrite avec correction et élégance ne présente rien de bien remarquable; c'est néanmoins le seul ouvrage de cette sorte qui ait été imprimé [1]. L'auteur ne s'y montre pas d'une grande hardiesse, il imite tout bonnement les modèles italiens, et ne traite de nationaliser sa musique que dans les épisodes accessoires, qui, par ce fait, deviennent les plus intéressants fragments de la composition. La tentative ne dut pas réussir d'une façon bien extraordinaire, car elle ne fût renouvelée que plusieurs années plus tard. Comme nous avons exposé dans un autre chapitre les raisons par lesquelles un spectacle absolument chanté ne pouvait être agréable au tempérament espagnol, nous n'avons pas à expliquer les causes d'un semblable insuccès.

L'exemple donné par le maître de chapelle de Saragosse, en composant une espèce d'opéra, italien dans ses lignes générales, sur un poème espagnol, ne fut tout au début que fort timidement suivi, mais il ne tarda pas à se progager tant à Madrid qu'en dehors de la capitale. Nous n'avons pas à revenir sur les soi-disant opéras espagnols représentés sur les divers théâtres de la cour, mais nous tenons à signaler qu'il y eut plus d'un ouvrage analogue composé et exécuté dans les villes de province. Ce fut naturellement sous le haut patronage de quelques grands seigneurs, désireux de suivre les nouvelles modes et d'imiter le souverain, comme ce Comte de Atares y del Villar, qui le 19 décembre 1723, pour fêter l'anniversaire de la naissance de Philippe V, fit jouer, dans son palais de Valladolid, un grand opéra mythologique espagnol, intitulé *La Driope* [2] et mis en musique par D. Francisco Vidal, maître de chapelle de la cathédrale.

D'un plus grand intérêt que tous ces essais plus ou moins italianisants, nous semblent les tentatives de caractère national pour maintenir ce que nous pourrions appeler l'ancien régime, car la vieille *Zarzuela* persistait à vivre. Quoiqu'elles ne soient pas très nombreuses pendant la première moitié du XVIIIe siècle, il s'en trouve dans le groupe plusieurs dignes de ne pas être oubliées, soit pour provenir directement des saines traditions du théâtre de Caldéron, soit par leur caractère franchement populaire. Nous rappellerons les suivantes : *Vencer y ser vencido, Anteros y Cupido* [3] poème de D. Joaquin de Anaya y Aragonès, *alcalde mayor* de Cadix (musique d'auteur inconnu), exécuté en ladite ville en 1735; *Aun despues de muerto vence* (Même après la mort il est vainqueur), curieuse pièce du genre historique qui traite un épisode des luttes contre les pirates mauresques d'Alger, dans lequel interviennent des personnages aussi connus que le Comte de Montemar, le Marquis de Villadarias et l'illustre Marquis de Santa Cruz — dont la première représentation eut lieu à Saragosse en l'année 1736; *Venus y Adonis, melodragma armónica* (*sic* pour mélodrame harmonique), mis en musique par Carlos Julian, l'auteur de la trilogie eucharistique dont nous avons parlé, à ce moment premier hautbois du régiment d'Oran et premier violon de la chapelle de la cathédrale de Palma, ville où son ouvrage fut joué en 1739, par les musiciens de la maîtrise capitulaire en présence du Gouverneur de l'Île de Majorque; et enfin *Deborah y Baruc*, *zarzuela* biblique de D. Juan Bautista Colomès, exécutée en 1751, au Collège de San Pablo de Valence [4]. Tous ces ouvrages, et beaucoup d'autres dont nous omettons les noms par brièveté, nous prouvent clairement que les formes typiques et traditionnelles du théâtre lyrique national n'étaient pas encore complètement oubliées. C'est de leur développement et de leurs modifications spécifiques par certains éléments et certaines formules propres au drame italien — surtout à l'*opera buffa* napolitain — que se produit un nouveau type intermédiaire : la splendide manifestation d'*espagnolisme* — qu'on me pardonne le mot — réalisée par D. Ramon de la Cruz et ses collaborateurs musicaux, qui aurait donné lieu à la création définitive de l'opéra national, si elle avait trouvé la protection nécessaire.

A préparer le terrain d'une façon convenable contribuèrent les œuvres de D. José de Nebra, l'un des plus remarquables musiciens de l'époque, dont nous avons déjà parlé en traitant de l'art religieux, et celles de D. Luis Misson, son contemporain, célèbre flûtiste et compositeur de non moindre valeur. Le premier, qui dirigea longtemps la chapelle royale, à laquelle il était attaché comme premier organiste, voulant sans doute contrecarrer le mouvement vers l'italianisme, composa trois opéras espagnols. Il est regrettable que ces trois partitions ne nous soient pas connues, car, d'après les poèmes imprimés qui nous sont parvenus, on peut déduire que Nebra, dont le grand talent est incontestable, y avait fait entrer l'élément indigène. La plus ancienne, intitulée : *No todo indicio es verdad y Alejandro en Asia* [5], fut représentée sur le Théâtre *de la Cruz*, de Madrid, en 1744, par les actrices de la troupe de José Parra. Dans la distribution des

---

1. Il fut publié à Madrid, à l'imprimerie de Torres, en la même année 1712. On trouve un exemplaire à la Bibl. *Nacional* de Madrid, c'est un gros volume in-fol. de 240 feuilles, qui contient en partition d'orchestre : *Sinphonia* (*sic*) *para comenzar la Loa; Loa*, ou prologue avec ses chœurs, récitatifs et *areas* (*sic* pour airs). Première journée ou *jornada*, avec un *Minuete instrumental*, des *cantadas*, récitatifs et *areas*; un ballet allégorique : *La audiencia de amor general* (L'audience générale de l'amour). Seconde journée. Intermède comique-musical (c'est la compétition entre les musiques espagnole, italienne, portugaise et française dont nous parlons dans le texte), puis la troisième journée qui donne fin à la comédie musicale.

2. Texte imprimé : *En Zaragoza, por los herederos de* Manuel Román. (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

3. (Vaincre et être vaincu, Anteros et Cupidon.) Poème imprimé à Cadix en 1735. A la Bibl. *Nacional* de Madrid ainsi que ceux que nous citerons dans la suite.

4. Poème de D. Pablo Anselmo Brioso y Osorio, dit le livret imprimé, qui ne donne aucune indication du compositeur.

5. (Tout indice n'est pas une vérité ou Alexandre en Asie.) Ce poème, imité de l'*Alessandro nell'Indie* de Metastase (Rome, 1720), est signé *Un ingenio de esta corte*. (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

rôles nous trouvons un seul personnage représenté par un homme, une basse bouffe chargée de parodier le récitatif ampoulé et les airs à roulades de l'opéra italien. L'intention de ridiculiser le spectacle à la mode est manifeste, et l'on peut bien croire que les auteurs de l'ouvrage qui nous occupe ne laissèrent pas de profiter de toutes les occasions opportunes pour mettre en relief ses défauts et tout particulièrement son manque de naturel. L'année suivante (1745) NEBRA fit jouer, sur le *Teatro del Principe*, un nouvel ouvrage : *Cautela contra cautela ó el rapto de Ganimedes* [1], très bien reçu par le public et fort loué par les amateurs; et enfin en 1747, sur cette même scène, son troisième opéra : *Antes que zelos y amor la piedad llama el valor y Aquiles en Troya* [2]. Ces fables héroïques ou mythologiques sont bien dans le goût des drames de METASTASE, et il est presque sûr que le musicien, du moins pour les airs chantés par les principaux interlocuteurs, dut s'inspirer des modèles de CESTI, CALDARA ou SCARLATTI, mais dans les scènes épisodiques et dans les intermèdes bouffes il prend sa revanche et donne cours à son inspiration naturelle. C'est ainsi que dans le dernier des opéras ci-dessus nommé, nous voyons que *Melocoton*, le confident d'*Achille*, et *Madamusela*, la suivante de *Briseis*, chantent des *Seguedilles*, afin — les personnages eux-mêmes le déclarent —, de donner un nouvel exemple. Cette irruption de l'élément indigène ne pouvait être que fort bien accueillie du grand public, cependant il faut reconnaître qu'elle était hors de propos. L'intention était bonne, car pour arriver à créer le drame lyrique national il fallait compter indispensablement avec l'inspiration musicale du terroir, profiter des formes des chansons populaires et surtout s'habituer à *penser musicalement* d'accord avec l'esprit et le langage de la race. Mais il était aussi d'une nécessité absolue que tous les éléments constitutifs du drame lyrique fussent parfaitement unis pour former un ensemble harmonique. NEBRA procédait par juxtaposition lorsqu'on devait avoir recours à la *greffe*. Ses opéras devaient être des produits hybrides, quelque peu disparates, et par ce seul fait inféconds. Les essais de MISSON, d'une moins bien grande envergure, sont autrement importants. Il y avait en eux un germe fécond, susceptible d'être développé et qui le fut dans la suite sans arriver tout de même à son complet épanouissement. Cet artiste se réduisit à prendre comme sujet une simple scène de caractère populaire, et à en dégager toute la musique qu'elle comportait. De cette façon, vers l'année 1757, il créa la *tonadilla*. La première composition de ce genre fut un simple duo, ayant pour sujet les relations amoureuses d'une aubergiste avec un bohémien ambulant [3], qui fut chanté par les célèbres actrices TERESA GARRIDO et CATALINA PACHECO, cette dernière surnommée *la Catuja*. Ce petit tableau de mœurs réussit pleinement, et MISSON en écrivit un nouveau : *Los pillos* (Les vagabonds), pour deux voix d'hommes. Exécuté pendant les fêtes de Noël de la même année par DIEGO CORONADO et JUAN LADVENANT, il obtint un succès considérable et dès ce moment les *tonadillas* devinrent le complément indispensable de toutes les représentations dramatiques. Le même MISSON en composa une à trois voix et bientôt son exemple fut suivi par D. MANUEL PLA, remarquable joueur de hautbois, et par D. ANTONIO GUERRERO. Trois années après, en 1760, arrivait à la capitale le compositeur catalan D. PABLO ESTEVE, qui devait devenir l'un des maîtres du genre.

On ne possède pas beaucoup de données biographiques sur le compositeur MISSON, né probablement à Barcelone vers la fin du premier tiers du XVIIIe siècle, car il est prouvé qu'encore jeune, le 27 juin 1748, il obtenait une place de musicien à la chapelle royale, en qualité de joueur de flûte et de hautbois. Sa virtuosité sur le premier de ces deux instruments fut extraordinaire et causait l'admiration de ses contemporains. Le poète SAMANIEGO dans sa fable *El tordo flautista* [4] le cite comme modèle, mais ce qui nous semble le mieux démontrer son habileté extraordinaire, c'est qu'en 1756, vers la même époque qu'il composait ses premières *tonadillas*, ses appointements à la maîtrise de la cour s'élevaient au chiffre de 9 000 réaux (à peu près deux mille cinq cents francs), somme considérable pour l'époque. L'écrivain MORATIN le père nous fait savoir que MISSON était généralement jugé comme l'un des hommes les plus distingués de son temps et GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA (*Origen, épocas y progresos del teatro español*. — Madrid, 1802) parle avec éloge de ses grandes connaissances dans l'art et des progrès qu'il fit faire aux spectacles lyriques.

Seulement les noms de trois *zarzuelas* de MISSON, *Eco y Narciso*, *El Triunfo del Amor* et *Piramo y Tisbe*, nous sont parvenus; en revanche nous possédons quelques-unes de ses *tonadillas*, écrites entre les années 1760 et 1766, dans laquelle il mourut à Madrid à la date du 13 février [5]. Dans ces œuvres charmantes, et pleines de caractère le maître fait preuve d'un grand talent et d'une originalité indiscutable, qui se trahit dans la nouveauté des rythmes et dans l'accent mélodique plein de grâce et de saveur. C'est de là musique foncièrement nationale et directement inspirée du goût populaire, car

1. (Finesse contre finesse ou l'enlèvement de Ganymède.)

2. (Plutôt que la jalousie et l'amour, la pitié réveille le courage ou Achille devant Troie.)

3. Dans le *Memorial literario de Madrid* de l'année 1787, (Vol. XIIe, n° de septembre) on trouve un curieux travail anonyme sur les *Origines de la Tonadilla : Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta corte*.

4. (La grive flûtiste.) — Voir *Fábulas en verso castellano*. Tomo II (Lib. IX. Fab. XIV). Madrid, 1781.

5. La Bibl. de l'*Ayuntamiento* (Hôtel de Ville) de Madrid possède une très riche collection de *tonadillas* (en manuscrit) dont le chiffre s'élève à près de deux mille. On y trouve quatre portant le nom de MISSON : *Lo que puede verse en la calle de la Comadre, el dia de la Minerva* (la plus développée. Voir le texte); *La queja á la mosqueteros* (La plainte aux mousquetaires — il ne s'agit point de soldats, ces mousquetaires formaient l'une des factions rivales qui se divisaient les théâtres de Madrid); *El maestro de baile* (Le maître de danse) et *Las cabezas de peluca* (Les têtes à perruque). Parmi celles non signées, plus d'une doit être attribuée à notre auteur, trois surtout dont l'authenticité nous semble incontestable : *La tonadilla del pintor* (La tonadilla du peintre); *Un palurdo, un ganso y una limonera* (Un paysan, un lourdaud et une limonadière), et celle intitulée : *De los negros* (Des nègres). Toutes trois furent écrites pour la célèbre actrice et admirable chanteuse MARIA LADVENANT. A la Bibl. *Nacional* on trouve le texte imprimé d'un intermède italien : *La Festa chinese*, mis en musique par MISSON et exécuté sur le théâtre royal du *Buen Retiro* en 1761. Un *air* de MISSON, D. LUIS, *spagnuolo*, figure dans le recueil manuscrit de la Bibl. du *Liceo* de Bologne : *Arie di vari autori con instrumenti e in partitura* (n° IV, pages 15-20). Ajoutons que, malgré l'opinion générale, cet illustre artiste ne put être l'auteur de la musique du *mélologue : Guzman el Bueno* d'IRIARTE. Cette œuvre curieuse, qui nous occupera dans la suite, fut écrite en 1789, et MISSON était mort en 1766.

MISSON se plaît à retracer des petits tableaux de mœurs avec une grande finesse d'observation, comme dans la *tonadilla : Lo que puede verse en la calle de la Comadre, el dia de la Minerva* (*á cinco* [*voces*] *y mas* — à cinq voix et plus), pittoresque composition qui reproduit une fête typique des faubourgs de Madrid, qui a lieu dans la quinzaine de Pâques, à l'occasion des processions solennelles que l'on organise dans les diverses paroisses pour porter la communion aux malades empêchés d'accomplir le précepte pascal. La scène se déroule dans le quartier de Maravillas, l'un des centres habités de préférence par les *majas*, *manolas* et *chisperos*, en un mot par tous ces personnages si typiques que le pinceau de GOYA aimait à reproduire.

Les diverses *Séguédilles* chantées dans cette pièce sont ravissantes et de la plus pure couleur, car MISSON adoptait résolument les formes typiques des chansons populaires et les traitait en musicien consommé. Dans une autre de ses *tonadillas* — celle *De los Negros* (Des nègres) — écrite pour trois voix et exécutée par les trois célèbres artistes MARIANA ALCAZAR (une négresse), MARIA LADVENANT (un nègre) et la *Granadina*, MARIA LA CHICA (une blanche), il traite l'élément exotique, ces chansons originales indigènes des Antilles, qui se sont naturalisées en Espagne et ont donné naissance aux *tangos* et aux *habaneras*.

L'importance de MISSON est bien plus grande qu'on ne le croit généralement, car avec la *tonadilla* il créa un genre, secondaire, il faut l'avouer, mais d'une grande importance pour le développement de la musique nationale. En plus il signala pour ainsi dire le bon chemin à DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, qui composa des œuvres de bien plus grande envergure. Signalons, avant d'aborder les créations de ce dernier artiste, que le goût pour les compositions musicales de caractère dramatique s'était extraordinairement propagé. Toute fête, solennité ou anniversaire servait de prétexte[1] pour faire jouer un nouvel ouvrage, *opera*, *cantate* ou *sérénade*. Quelques-unes, parmi ces dernières, étaient de véritables drames, comme *La Clizie*, poème de CAÑIZARES (sans indication d'auteur pour la musique), exécutée en 1738 chez le DUC DE MONTEMAR, à l'occasion des fêtes du mariage de CHARLES DE BOURBON, Roi des Deux-Siciles, avec la princesse MARIE-AMÉLIE DE SAXE; *El Endimion*, partition composée en collaboration par le remarquable hautboïste DON MANUEL PLA et le musicien napolitain FRANCESCO MONTALTO, chantée en 1752 dans les jardins du *Buen Retiro*; et la *cantada* (*sic*) ou cantate *El nacimiento de Jupiter*, pour cinq voix et chœur, œuvre du susdit maître catalan DON MANUEL PLA, joué la même année, dans le palais du MARQUIS D'ESTEPA, grand amateur de cette sorte de spectacles, qui, en 1753, faisait aussi exécuter chez lui, une autre grande *cantate* — *cantada ó fiesta theatral* — à cinq voix intitulée *El sueño de Escipion*, mise en musique par le maître de chapelle du Couvent de l'Incarnation DON JOSÉ MIR Y LLUSA. Il y en avait aussi de caractère allégorique, comme la sérénade à deux voix *La Lealtad* (La loyauté), ouvrage du compositeur MATEO ORTEGO, exécuté à Madrid en 1757.

On peut juger par cette énumération sommaire de l'abondance des œuvres musicales produites pendant cette période. La collection des poèmes imprimés conservée à la Bibliothèque Royale de Madrid atteint un chiffre considérable, mais il est impossible d'en juger la valeur au point de vue musical, car presque toutes ces partitions restées manuscrites semblent définitivement perdues. On trouve dans le nombre des conceptions appartenant à tous les genres imaginables, opéras, *zarzuelas*, cantates, intermèdes, oratorios, etc., etc., même des opérettes-bouffes, parodiant les mythes grecs et la tragédie classique qui devancent de plus d'un siècle la manière d'OFFENBACH, telle que la *zarzuela burlesca* intitulée *Telémaco y Calipso*, écrite par D. FRANCISCO DE ROBLES, et représentée en 1763 chez le COMTE DE FUENSALIDA, dans laquelle le sublime est poussé au ridicule, l'épique se mêle au grotesque, et les personnages héroïques adoptent les mœurs et les usages du XVIIIe siècle, pour obtenir par le moyen du contraste ces mêmes effets comiques qui ont fait le succès d'*Orphée aux enfers* ou de *La belle Hélène*. Il y eut aussi des *Zarzuelas caseras* (de chambre), faciles à exécuter dans un salon et à la portée du talent généralement médiocre des amateurs[1].

Cependant il faut reconnaître que les connaissances musicales étaient fort répandues et que l'usage de faire de la musique dans les réunions privées était devenu très général. On y chantait des chansons accompagnées par la guitare, la harpe ou le clavecin, et l'on y exécutait aussi de la musique de chambre; nous verrons en traitant du genre instrumental que les compositions de HAYDN étaient très connues dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, et universellement estimées. Pour le moment nous tenons seulement à signaler que les anciennes traditions des maîtres *vihuelistas*, puis des *guitaristes*, s'étaient quelque peu transformées, et que ce dernier instrument, ayant perdu beaucoup de son élégance passée, avait été remplacé par la harpe, le clavecin ou le forte-piano. Il existe une très riche littérature formée uniquement de chansons accompagnées par l'un ou l'autre de ces instruments, et il est à remarquer que cette branche de la production musicale semble échapper complètement à toute influence étrangère. Il est rare de trouver dans cet abondant répertoire quelque chanson plus ou moins imitée de la *romance* française ou du *stornello* italien. Les auteurs, inconnus pour la plupart, adoptent de préférence les formes caractéristiques des chansons indigènes, et c'est surtout pendant la dernière partie du siècle qui nous occupe et le premier quart du suivant que cet usage se généralise.

Sans doute la *tonadilla* ne fut point l'une des moindres causes de ce mouvement, dans lequel nous aimons à voir une espèce de renouveau de l'esprit national produit par l'impression des grandes catastrophes qui précédèrent l'avènement du XIXe siècle. Nous croyons utile de reproduire quelques-unes de

---

1. Comme celle intitulée *Júpiter y Danae*, « *fiesta que se puede hacer en cualquier casa particular assi por no tener theatro que lo embarase, como por sus pocas personas* » (fête qui peut être exécutée dans une maison privée, tant par la simplicité de la mise en scène, comme par le petit nombre des personnages). Le texte composé par D. TOMAS DE AÑORBE Y CORREGEL, chapelain du monastère royal de l'Incarnation, fut imprimé : *Con licencia, en Madrid : Por* GABRIEL RAMIREZ. *Año de 1738.* A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

ces chansons, comme la délicieuse *Tirana del Caramba* (Exemple IX), page remplie de malice et de finesse et d'un goût excellent. Elle fut composée dans le dernier tiers du XVIIIe siècle à l'exemple des chansons écrites pour la célèbre chanteuse MARIA ANTONIA FERNANDEZ, surnommée *la Caramba* par suite de la coiffure fort provocatrice qu'elle avait adoptée vers 1788, et dans laquelle elle plaçait un nœud de ruban de couleur voyante et de grandeur démesurée, qui devint à la mode et fut désigné sous ce nom intraduisible, devenu depuis lors une interjection familière. *La Caramba* était née à Motril, dans la province de Grenade, en 1751. Elle se forma à Cadix, ville qui fournissait les meilleurs artistes aux théâtres de la capitale, et d'où elle vint à Madrid, en 1776, en qualité de *tercera de cantado* (troisième artiste de chant) de la troupe de MANUEL MARTINEZ. Sa réputation prit bien vite





une vogue extraordinaire; douée d'une grande beauté, jouant avec beaucoup d'esprit et surtout chantant d'admirable façon, avec tout le *desgarre gitanesco* (crudité bohémienne), ces voluptueuses chansons andalouses, qu'elle interprétait avec un charme extraordinaire et une grande morbidesse non dépourvue d'un grain de lascivété [1].

Quant à ce qui est de la *Tirana* proprement dite, on sait qu'il s'agit d'une danse andalouse dérivée du *Fandango*, transformation de l'ancienne *Sequidilla*, mise à la mode par une artiste illustre, dont Goya nous a conservé les traits, la belle et séduisante María del Rosario Fernandez, généralement appelée *la Tirana*, tout autant par la grâce qu'elle déployait en exécutant cette danse, comme parce qu'elle était un véritable tyran des cœurs. L'air de *la tirana*, en mesure de six-huit — comme celui du *fandango* d'où elle procède — ne comporte que quatre vers, plus un refrain rempli de soupirs et de syncopes, propres à exprimer la détresse de l'amant dédaigné.

La *Tirana del Caramba* que nous reproduisons n'est plus un air de danse, mais bien une chanson de salon. En devenant aristocratique, elle n'a rien perdu de sa saveur originelle ni de son caractère particulier. Il en est de même pour le charmant *Bolero del déjame* (Exemple X), qui appartient à une date postérieure. Encore ici il s'agit d'une



1. Dans son intéressant ouvrage sur l'actrice qui va nous occuper tout à l'heure : María del Rosario Fernandez (*La Tirana*), Madrid, 1897, le savant Mr. Cotarelo y Mori, de l'Académie espagnole, donne de nombreux renseignements sur la célèbre *Caramba* actrice sans rivale dans l'interprétation des types populaires.



-ci - - as, cuando de-
-ci-as, huye, vaya, dè-jà-me, que so-lo con la muerte, cierto ya se ve, no, no, no, no, no,
no, no, no, te cre-e - ré, que solo con la mu-er-te ¡ay! ¡ay! de mi, me ol-vi-da-
-ri - - as, Y ahora mu-
-dable, huye, vaya dè-ja me, ol-vi das mis fi-ne-zas, cierto ya se ve, no, no, no, no, no,



danse populaire, également dérivée de la *Seguidilla*, et qui fut inventée, dit-on, à Cadix, vers 1780, par le renommé maître de danse DON SEBASTIAN ZEREZO[1]. La mesure du *Bolero* est à trois-quatre et son temps est à peu près celui du *menuet*, bien que d'un rythme plus accentué, qui repose sur la tonique, la dominante, et parfois sur la médiante, frappées alternativement ou combinées moins simplement entre elles. Il se compose de deux parties principales, répétées chacune d'elles, et d'une espèce de *coda*. Le trait typique de la danse populaire, qui consiste à redoubler l'accompagnement sur la seconde moitié du premier temps, est disparu dans la composition qui nous occupe. Le fait est fréquent dans les *Boleros* de la fin du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe, uniquement écrits pour être chantés, et cette modification nous semble logique, car par la suppression de cet accent rythmique, qui à la longue produit une certaine monotonie, l'ensemble gagne en grâce et en élégance. Remarquons enfin que le *Bolero* dont nous parlons a peut-être servi de modèle à AUBER pour une des pages saillantes du *Domino noir* (Paris, 1837).

Il ne nous serait pas difficile de citer un grand nombre de ces chansons, car la plupart des musiciens de l'époque en composèrent, et plus d'un obtint une grande notoriété en cultivant ce genre, comme ESTEVE, LASERNA, GUERRERO, PLA, CASTEL, VALLEDOR, MORAL, ROSALES et tant d'autres que nous retrouverons lorsque nous aurons à traiter de la *tonadilla*, sans compter les MURGUIA, les ODENA, les SORS, dont le talent fleurit pendant les premières années du XIXe siècle, époque où brille aussi un artiste d'incomparable valeur, que l'on peut juger comme le dernier épigone de l'ancienne école musicale espagnole, le célèbre chanteur et compositeur MANUEL GARCIA, véritable créateur de nombreuses mélodies — comme cette vibrante chanson *El contrabandista* — qui ont atteint cet extraordinaire degré de popularité où une œuvre devient, pour ainsi dire anonyme.

Cette petite excursion dans le domaine de la musique de chambre, auquel en réalité appartiennent les chansons qui nous ont occupé, nous a éloigné quelque peu du théâtre lyrique, sujet principal de cette partie de notre étude, mais nous tenions à signaler tout l'intérêt que présente cette branche de la production artistique indigène au point de vue de la couleur locale.

Revenons maintenant à ce glorieux DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, qui, en union avec l'illustre littérateur DON RAMÓN DE LA CRUZ, renouvela le théâtre lyrique national en développant l'ancienne *Zarzuela*. On n'aura pas oublié ce savant maître de chapelle — l'un des modernistes de la veille, comme nous l'avons nommé en traitant des théoriciens — dont les écrits didactiques révèlent un considérable progrès sur son époque. Nous avons reproduit un fragment admirable où ce grand artiste exposait ses idées, et maintenant il nous faut dire qu'il savait aussi les mettre en pratique avec une rare habileté et composer des chefs-d'œuvre comparables à tout ce que l'art européen produisit de meilleur pendant le XVIIIe siècle, soit dans le style héroïque, soit dans le genre populaire. Comme nous l'avons dit, RODRIGUEZ DE HITA trouva un collaborateur excellent dans la personne de DON RAMÓN DE LA CRUZ.

Comme trop souvent par malheur, nous ne possédons que de très rares notices concernant la vie de ce musicien. On ignore le lieu de sa naissance et le nom de ses maîtres. Devenu prêtre, pendant la première partie de sa vie il fut maître de chapelle

1. L'éminent écrivain ESTÉBANEZ CALDÉRON (EL SOLITARIO), dans ses *Escenas andaluzas*. *Colección de escritores castellanos*. Vol. VI, Madrid, 1881, a publié sous le titre d'*El Bolero*, une fort érudite étude sur les origines de cette danse. On en trouve une autre aussi très intéressante dans le *Leipzig Allgem. musikal. Zeitung* (1re année (1798), n° 25).

à la cathédrale de Palencia. Vers 1755, abandonnant la petite ville castillane où il avait vécu jusqu'alors, il se rendit à Madrid, afin de prendre part au concours ouvert pour pourvoir la maîtrise du Couvent royal de l'Incarnation, l'une des mieux dotées de la Péninsule, vacante en ce moment par suite du décès de D. José Mir y Llusa. Vainqueur sur toute la ligne, une fois nommé à cette place honorable, il ne quitta plus la capitale d'Espagne, où il mourut le 21 février 1787. Son collaborateur littéraire lui survécut longtemps, car il put voir le début du règne de Charles IV et connaître la Révolution française. Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla — tel était son nom — naquit à Madrid en 1731. Issu d'une famille noble, il fut élevé dans le goût des humanités classiques. Devenu un partisan décidé de l'école des trois unités, cet illustre écrivain — dont le talent présente plus d'une affinité avec celui de Goya, son contemporain et son ami, — guidé par un instinct très sûr, oubliait, lorsqu'il rédigeait ses *sainetes* ou ses *zarzuelas*, toutes les savantes dissertations des rhétoriciens, pour s'inspirer directement de la nature et de la vie. Il fut un précieux auxiliaire pour plusieurs musiciens, auxquels il fournit des poèmes de *zarzuelas* dans le genre populaire, pleins de charme et tout à fait excellents par la façon de mettre en relief les situations convenables à la musique. Dans ces pièces il se rapproche le plus de ses *sainetes*, son meilleur titre de gloire, car il est resté inimitable dans la création de ces petites œuvres propres au théâtre espagnol, dont le seul but est de reproduire rapidement, mais avec beaucoup de force et de couleur, un tableau de mœurs de la vie contemporaine. Sous cet aspect il est le légitime successeur du célèbre Quiñones de Benavente, l'un des plus fins poètes satiriques du siècle précédent.

Le talent hors ligne du musicien et l'extraordinaire esprit du littérateur, unis en une collaboration fortunée, produisirent toute une série d'œuvres remarquables. La première en date n'est pas la moins bonne ni la moins curieuse, bien qu'elle n'appartienne pas au type purement national; c'est la *Zarzuela* héroïque en deux actes intitulée *Briseida*, représentée sur le théâtre *del Principe* de Madrid, le 10 juillet 1768, la même année où les représentations dramatiques commencèrent à avoir lieu la nuit. Malgré sa grande valeur, nous ne pouvons juger cet ouvrage que comme une tentative très réussie pour adapter au théâtre national les formes créées par les maîtres de l'opéra italien. Les deux artistes espagnols prouvent d'une façon efficace qu'ils se trouvaient en mesure de faire tout autant et aussi bien. Mais, tout de suite, poète et musicien, d'un commun accord, comprirent qu'ils ne suivaient pas la meilleure voie pour arriver au but de leur désir : la réhabilitation de l'esprit national par la virtualité du sentiment artistique. Ils voulaient faire de l'art espagnol et pour atteindre l'idéal rêvé ils s'abreuvèrent à d'autres sources. Cet essai leur avait fait la main, et quelques mois après ils donnèrent sur le même théâtre une nouvelle *zarzuela* : *Las segadoras de Vallecas* [1], de caractère comique et populaire. On peut dire que la représentation de cette œuvre leur découvrit pleinement le véritable chemin pour arriver à leur objet, car dès l'année suivante (1769) ils mettaient au jour un délicieux chef-d'œuvre, *Las labradoras de Murcia*, création exquise, pleine de vie et de fraîcheur, saturée de couleur locale, et traduisant à merveille les sentiments de ce peuple, dont les auteurs prétendaient chanter les peines et les plaisirs.

La partition de la *Briseida* [2] est cependant d'une réelle importance. Par le nom de la pièce qui est celui de l'héroïne, on aura compris que le sujet du drame, tiré de l'Iliade, n'est autre que la colère d'*Achille* et sa dispute avec *Agamemnon*, à propos de la possession de la belle esclave *Briseis*. Les plus saillants parmi les morceaux qui composent cette œuvre nous semblent être : l'*Obertura*, belle page orchestrale, qui dénote une grande science dans la composition et une connaissance approfondie de l'emploi des instruments; un air de *Calchas*, un autre d'*Agamemnon*, que Gluck pourrait signer, celui chanté par *Taltybio*, et le trio final du premier acte. Le second — l'ouvrage n'en comporte que deux — n'est pas moins riche, nous y trouvons l'air des adieux de *Crisia*, le grand air d'*Achille*, superbe de mouvement et de véhémence, et surtout la scène finale d'un pathétique achevé [3]. Assez développée, elle se compose de trois fragments d'une égale importance, une grave symphonie qui accompagne l'arrivée du cortège qui doit conduire la belle esclave à la tente du roi des rois, un grand récitatif très dramatique et un air émouvant, chantés par *Briseis*, obligée de se séparer de son bien-aimé, qui la laisse partir en silence. Cela forme un ensemble de toute beauté, d'un sentiment noble et austère, pouvant servir de modèle de ce que devrait être la véritable déclamation lyrique espagnole. En plus, cette page de tout premier ordre atteint aux formes d'expression les plus parfaites du drame lyrique de tous les temps.

---

1. Le poème porte cette suscription : *Impreso en Madrid*, 1768. *Con permiso. En la imprenta de* D. Antonio Muñoz del Valle, *Calle del Carmen* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid). *Les faucheuses de Vallecas* furent représentées sur le théâtre *del Principe*, pendant l'automne de 1768. La partition manuscrite se trouve à la Bibl. de l'*Ayuntamiento* (Hôtel de Ville) de Madrid; on y voit que l'interprétation de cette zarzuela avait été confiée à la célèbre chanteuse Maria Ladvenant, entourée des actrices Maria Ordoñez, Teresa Segura et Casimira Blanco, et des acteurs Antonio de Prado Diego Coronado, Gabriel Lopez y Ambrosio de Fuentes.

2. Ainsi que les autres partitions de Rodriguez de Hita que nous nommerons dans la suite, celle de la *Briseida* se trouve à la Bibl. de l'*Ayuntamiento* de Madrid. Il existe au moins deux éditions du poème, une dans le recueil du *Teatro, etc.*, de D. Ramón de la Cruz (Madrid, 1786-1796, dix vol.) et l'autre, contemporaine de la représentation, petite plaquette imprimée en 1768. *Con permiso. En Madrid, en la imprenta de* Don Antonio Muñoz del Valle. *Calle del Carmen*. (A notre Bibl.) Voici quelques renseignements curieux concernant cette *zarzuela*. D'abord la distribution des rôles : *Briseida*, Maria Mayor Ordoñez, remarquable cantatrice, connue familièrement sous le surnom de *la Mayorita*; *Crisia*, Teresa Segura; *Agamemnon*, Gertrudis Cortinas; *Aquiles*, Maria Guzman; *Patroclo*, Vicenta Cortinas, *Taltybio*, Casimira Blanco; *Calcas*, Ambrosio Fuentes, qui chantait la partie de basse. Il n'y avait pas de chœur, mais une assez grande figuration de *generaux* (sic) grecs, soldats, esclaves lesbiennes et phrygiennes et mariniers. Pour corser le spectacle, le livret ajoute que dans l'intermède, entre les deux actes, on jouerait un *Sainete*, du même auteur, ayant pour sujet une des aventures de *Don Quichotte*, et que pour finir il y aurait un ballet inventé et dirigé par *el Sr.* Nicolas Ambrosini.

3. Au cours de ses conférences sur l'Histoire de la Musique espagnole données a l'école des hautes études de l'Athénée de Madrid en 1896, le savant maître Felipe Pedrell fit entendre trois fragments de cette partition qui produisirent une profonde impression : l'*Ouverture*, l'air d'*Agamemnon* : *Apacible por los campos*, et la belle scène finale des adieux de *Briseis*. Il est regrettable que cette partition reste à peu près inconnue.

Si dans le poème de la *zarzuela* qui nous occupe, D. RAMÓN DE LA CRUZ se montre à la hauteur des plus illustres librettistes italiens du XVIIIe siècle, APOSTOLO ZENO (1668-1750) et PIETRO METASTASIO (1693-1782), dont il avait traduit les œuvres, ce qui nous explique les analogies de forme et de structure que l'on remarque à première vue entre le texte de la *Briseida* et les librettos des deux célèbres poètes italiens, RODRIGUEZ DE HITA nous prouve, par sa musique, qu'il était le digne émule des LEO, des JOMELLI et nous pourrions presque dire des GLUCK. Cela veut déjà dire quelque chose, mais, si nous laissons de côté cette œuvre curieuse appartenant à un genre hybride, pour étudier les partitions des *Segadoras de Vallecas* et des *Labradoras de Murcia*, il faut reconnaître que les deux artistes ont plein droit à occuper une place considérable dans l'histoire de la musique espagnole. La représentation de ces opéras provoqua de nombreuses attaques, surtout de la part du critique PIETRO NAPOLI SIGNORELLI, auteur d'une *Histoire du théâtre*[1] alors très appréciée. Dans cet ouvrage l'écrivain napolitain avait mis en lumière la visible décadence du théâtre national, mais avec beaucoup d'injustice et une mauvaise foi notoire il alla trop loin dans ses censures, et oublia de signaler ce qu'il y avait encore de bon. Beaucoup d'auteurs espagnols protestèrent d'un semblable parti-pris et, pour remettre les choses à leur véritable place, le savant jésuite PÈRE XAVIER LAMPILLAS écrivit son *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola*[2], dans lequel il réfute presque toujours victorieusement les opinions émises par TIRABOSCHI, BETTINELLI, SIGNORELLI et les autres critiques italiens de second rang qui, trop imbus des théories pseudo-classiques alors en vogue, avaient attaqué sans fondements et avec une ignorance manifeste les chefs-d'œuvre du génie espagnol.

Deux, parmi les principaux littérateurs de la Péninsule, se crurent aussi en devoir de riposter : D. VICENTE GARCIA DE LA HUERTA et DON RAMÓN DE LA CRUZ, tant l'un que l'autre avaient été rudement critiqués par SIGNORELLI, qu'ils appelaient leur ami pendant son long séjour à la cour d'Espagne. Le premier formula sa réponse dans le *Prologue* qu'il rédigea pour présenter au public un recueil de pièces de l'ancien théâtre, publié de 1785 à 1796[3]. Il s'y plaint amèrement des injustices du napolitain à son égard et revendique les légitimes gloires de l'esprit national. Notre auteur riposta aussi dans un *Prologue* fort érudit placé en tête d'un choix de ses œuvres dramatiques[4].

SIGNORELLI prétendait que la *Briseida* avait été mal reçue par le public, et cela n'était pas absolument vrai. Il est exact que le parti engoué de l'art italien avait jugé le nouvel opéra espagnol comme quelque chose d'absolument négligeable, mais en revanche les défenseurs de l'art national lui avaient fait un accueil enthousiaste. Le fait est que cette *zarzuela* fut représentée vingt-cinq fois de suite — du 10 juillet jusqu'au 3 août — ce qui n'était pas fréquent à une époque où l'auditoire, presque toujours le même, qui remplissait les salles de spectacles, se lassait bien vite d'un ouvrage connu, et exigeait presque chaque jour une nouveauté. DON RAMÓN DE LA CRUZ n'oublie pas de raconter tout cela et, pour confondre son adversaire, il ajoute la plus convaincante des preuves, les bonnes recettes obtenues par la troupe des comédiens, qui, malgré les frais de la mise en scène et l'augmentation du budget ordinaire produite par le redoublement de l'orchestre (*doble orquestra*), leur avaient laissé un bénéfice net de 20 118 réaux (plus de 5 000 francs), ce qui démontre l'empressement du public à voir la nouvelle pièce.

Enfin le critique napolitain, avec une mauvaise foi évidente, lançait cette dernière affirmation : *questa fù la prima e l'ultima opera seria spagnuola*, déclaration qui n'a pas besoin d'être combattue. On sait très bien que l'œuvre qui nous occupe n'était pas le premier opéra espagnol — il suffit de remonter quinze années en arrière pour trouver les ouvrages analogues de NEBRA — et il ne fut pas non plus le dernier. La même année DON RAMÓN DE LA CRUZ et son collaborateur musical faisaient jouer leur opéra-comique ou *zarzuela*, *Las segadoras de Vallecas*, et l'année suivante les théâtres de la capitale représentaient, outre *Las labradoras de Murcia*, deux opéras sérieux, l'un mythologique et l'autre héroïque : *El Jason ó la Conquista del vellocino de oro*[5], mis en musique par le compositeur BRUNETTI, artiste attaché à la Chapelle royale; et *Scipion*, texte de DON AGUSTIN PABLO CORDERO, avec musique du même illustre maître de chapelle du Couvent de l'Incarnation, compositeur de la *Briseida*, D. ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA. Dans son *Prologue*, D. RAMÓN DE LA CRUZ ne citait que ces seuls ouvrages, mais il aurait pu faire mention — comme nous le verrons dans la suite — de plusieurs autres représentés tant à Madrid que dans les villes de province.

De toutes ces créations la plus caractéristique et la plus importante, parce qu'elle entre de plain-pied dans le terrain du drame lyrique purement national, nous semble être la *zarzuela* : *Las Labradoras de Murcia* (Les laboureurs de Murcie), jouée pendant le mois de septembre de 1769[6] sur le théâtre *del Príncipe*. Le désir de faire de l'art véritablement espagnol avait porté les deux collaborateurs à s'éloigner du monde héroïque et à choisir,

1. *Storia critica de' Teatri antichi e moderni*, Libri III, Naples, 1777. *Stamp.* SIMONIANA. Cet ouvrage était dédié au MARQUIS D'ESTEPA, grand d'Espagne.

2. Voici le titre exact de cette œuvre importante publiée à Gênes de 1778 à 1781 (six volumes) : *Saggio...*, etc. *Essai historique et apologétique sur la Littérature espagnole contre les opinions et les préjugés de quelques écrivains italiens modernes.* Cet ouvrage serait de tout point excellent si l'auteur, entraîné par son enthousiasme, n'était parfois tombé dans l'exagération.

3. *Theatro Hespañol*, 17 vol., *Madrid, Imprenta Real.*

4. *Teatro ó Colección de los sainetes y demas obras dramáticas de* D. RAMÓN DE LA CRUZ Y CANO, *entre los arcades Larisio. Madrid, en la Imprenta Real, 1786 á 1796* (10 vol.).

5. *Jason ou la conquête de la toison d'or.* ZARZUELA héroïque et mythologique représentée sur le théâtre *del Principe* en 1769; elle fut chantée par FRANCISCA LADVENANT, GERTRUDIS CORTINAS, MARIA ORDOÑEZ, TERESA SEGURA, CASIMIRA BLANCO, JOAQUINA MORO et VICENTA CORTINAS. Le libretto imprimé se trouve dans la collection conservée a la Bibl. *Nacional* de Madrid. La partition semble perdue.

6. On ignore la date exacte de la première, qui n'est pas indiquée ni sur la partition manuscrite (aux Archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid), ni sur le libretto imprimé (à la Bibl. *Nacional*). De ce dernier nous croyons curieux de transcrire la liste des interlocuteurs et la distribution des rôles : *Don Vicente*, gentilhomme de Valence, deguise en laboureur; JOSÉ ESPEJO; *Da Teresa*, sa fille; MARIA MAYOR ORDOÑEZ, la célèbre *Mayorita*; *Don Narciso*, gentilhomme de Valence, amoureux de *Da Teresa*; MARIA DE LA CHICA, surnommée *la Granadina*; *Da Nicolasa*, riche veuve de Murcie, propriétaire de la *Hacienda* (ferme), JOAQUINA MORO; *Don Leandro*, étudiant étourdi, son fils, AMBROSIO FUENTES; *Olalla* et *Florentina* jeunes magnanarelles; TERESA SEGURA et CASIMIRA BLANCO; *Pencho* et *Antolin*, laboureurs, GABRIEL LOPEZ, surnommé *Chinita* et

comme motif de leur nouvelle œuvre, le peuple, avec ses usages, ses mœurs et ses coutumes typiques. Le sujet du poème n'est pas très original et sa banalité disparaît heureusement, grâce au milieu où l'action se développe : la *huerta* de Murcie, une délicieuse vallée couverte d'une végétation luxuriante, où fleurissent l'oranger et le citronnier, dont on dirait que le parfum violent a saturé le poème et surtout la partition. Il s'agit d'une suite de tableaux décrivant la vie champêtre et les travaux que comporte l'élevage des vers à soie. Le poème, comme nous l'avons dit, est défendu et sauvé par l'élément pittoresque. Sous cet aspect le finale du premier acte (l'ouvrage selon la coupe généralement adoptée n'en comprend que deux) est une véritable merveille. La scène se déroule dans la magnanerie et elle a pour fondement un curieux usage encore en vigueur parmi les campagnards de Murcie. La science populaire prétend que le fracas du tonnerre fait mourir de frayeur les vers à soie, et afin d'éviter que les délicats insectes n'entendent le bruit de la tempête, lorsque par malheur il en survient une, il est d'usage d'accourir et de tâcher de couvrir les rumeurs de la nature, en chantant aux sons des instruments, guitares, mandolines, tambours de basque et castagnettes, de joyeuses chansons. Voilà justement ce qui arrive dans le finale, assez développé, dont nous parlons. La situation ne peut être plus musicale et le compositeur en tire les meilleurs et les plus surprenants effets. L'orchestre décrit avec assez de puissance pour l'époque la lutte des éléments, tandis que les personnages et les chœurs, réunis sur la scène, chantent à cœur joie, en s'accompagnant de toute sorte d'instruments populaires, une chanson fort typique, *la jota murciana*. RODRIGUEZ DE HITA a tracé dans cette scène superbe, qui devance de beaucoup son temps, un merveilleux tableau, tout en transformant l'inspiration du peuple en œuvre d'art. Il est bon de se souvenir que nous ne sommes qu'en 1769 et que *Les quatre Saisons* de Haydn ne datent que de 1800, plus de trente années plus tard.

L'orchestre employé par le maître de chapelle du Couvent de l'Incarnation, dans cette œuvre de premier ordre, mérite de fixer notre attention. Elle comporte deux parties de violons, une d'alto, les violoncelles comme toujours à cette époque unis aux contrebasses, deux flûtes et deux hautbois, deux cors et deux trompettes. Il est à remarquer que, malgré l'usage généralement suivi sous l'influence des maîtres de l'école napolitaine, d'après lequel les altos n'ont guère plus d'autre emploi que celui de renforcer la partie grave, procédé d'instrumentation qui se rencontre encore fréquemment chez GLUCK, et même dans quelques œuvres de HAYDN et de MOZART, RODRIGUEZ DE HITA leur confie un rôle indépendant assez développé dans la marche mélodique des parties intermédiaires. Par ce fait il se rattache plus à l'orchestre rigoureusement polyphonique de J.-S. BACH et de HAENDEL qu'à celui de l'opéra du milieu du XVIII[e] siècle. Une autre particularité curieuse est celle que jamais les instruments du groupe des bois ou ceux du groupe des cuivres ne sont entendus ensemble; c'est-à-dire que le compositeur emploie des flûtes ou des hautbois, des cors ou des trompettes, sans jamais chercher à combiner avec le quatuor plus de deux sortes d'instruments à vent. Néanmoins cet orchestre si simple est très coloré et expressif, nous en avons pu juger *de auditu*, lors de l'exécution de *Las Labradoras de Murcia*, au Conservatoire de Madrid en 1896. La ravissante partition n'a rien perdu de sa fraîcheur première et reste une petite merveille de grâce et de couleur pittoresque. Outre le grand finale que nous avons signalé, on y trouve plus d'un fragment de véritable beauté, et généralement le caractère des personnages est tracé par la musique avec beaucoup de relief. Par exemple, l'âme pure, simple, aimante et ingénue de *Teresa*, la protagoniste, est dépeinte avec le plus grand art dans deux airs admirables, celui du premier acte plein de grâce et surtout dans celui du second (Exemple XI), dans lequel la jeune fille attendant l'élu de son cœur au rendez-vous d'amour, exprime sa crainte et son effroi, ainsi que sa confiance suprême en la miséricorde divine qui mettra fin à ses malheurs. Il s'agit d'une page profondément émouvante, d'un sentiment vrai et d'une inspiration très noble. En réalité tous les numéros de la partition seraient à citer, mais nous indiquerons comme les plus dignes d'estime, les airs de la vieille coquette, type reproduit avec beaucoup d'humour, ceux du galant amoureux *D. Narciso*, qui font pressentir le charme délicieux de MOZART, et dont le dernier est inspiré des formes de la chanson populaire nommée *Vito*; un air bouffe de très grand caractère, dans lequel l'étudiant énumère pédantesquement son savoir; un trio bouffe de beaucoup de force comique, et le chœur final qui n'est qu'une espèce de *Seguidilla*, remplie de vie et d'animation.

L'impression produite par un tel ouvrage ne pouvait être que fort grande, car en pleine invasion



DIEGO CORONADO. L'ouvrage se divise en plusieurs tableaux et ne contient que trois chœurs, au début, à la fin du premier acte et à celle du second. Cette création originale et exquise, reconstituée par le maître FELIPE PEDRELL, fut représentée sous la direction du célèbre violoniste MONASTERIO, par les élèves du Conservatoire royal de musique de Madrid le 28 mai 1896, dans une soirée solennelle donnée en commémoration du centenaire de la mort de D. RAMON DE LA CRUZ


f
p
p
vi-da, cer-cana o-pri-mida, del úl-ti-mo mal del úl-timo mal del
f p
f p
p


Dim.
FIN.
úl-ti-mo mal.
f


Un poco meno.
O cie-lo que mi-ras mi mal
Dim.
p


p
ri-go-ro-so, mi mal ri-go-ro-so, re-
p



des modes étrangères il faisait vibrer les plus délicates fibres du sentiment national. La plus grande preuve de son importance nous semble être les écrits pour et contre qu'il suscita, dont plus d'un nous sont parvenus. Le plus curieux est un intéressant essai de critique littéraire et musicale, rédigé en forme de lettres : *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus teatros*[1]. L'auteur de cet opuscule, D. MAURICIO MONTENEGRO, nom qui nous semble supposé, s'y montre fort érudit, connaisseur des humanités et critique aigu et perspicace. Partisan des théories pseudo-classiques, il se place en face de D. RAMÓN DE LA CRUZ, et juge avec beaucoup de sévérité trois de ses plus célèbres *zarzuelas*, deux héroïques : *La Briseida* et *El Jason*, et ces charmantes *Labradoras de Murcia*, dont il ne comprend pas toute la grâce et la fraîcheur. La postérité devait contredire son opinion, mais néanmoins elle a une réelle valeur, car elle est le reflet des idées généralement admises à cette époque par le groupe des intellectuels, qui plaçait les théories d'école au-dessus de la beauté simple et naturelle.

Le fait est qu'en présence d'un ouvrage aussi avancé pour son époque, on ne peut à moins d'être surpris et de se demander comment s'est-il fait qu'une manifestation artistique arrivée à un si haut point de développement soit complètement disparue sans aboutir à la création définitive de l'opéra espagnol. Car il nous semble incontestable que lorsque l'opéra-comique allemand commence à peine à balbutier avec les gracieux essais de DITTERS VON DITTERSDORF et de HAYDN, quand en France le genre éminemment national se forme et se développe grâce aux créations de PHILIDOR (*Tom Jones*, 1765), de MONSIGNY (*Le Déserteur*, 1769) et aux premiers chefs-d'œuvre de GRÉTRY (*Le Huron*, 1768, *Lucile*, 1769), nous nous trouvons en Espagne face à face avec une forme d'opéra-comique achevée — *Las Labradoras de Murcia* nous le prouvent, — d'un caractère foncièrement indigène, inspiré des anciennes traditions du théâtre national et d'un type original complètement défini.

Il est à remarquer que ce ne fut pas une tentative unique et isolée, car RODRIGUEZ DE HITA n'était point le seul à cultiver avec succès la *zarzuela* nationale renouvelée sous l'influence de l'*opera buffa*. A son côté se place tout naturellement un autre artiste très distingué : DON PABLO ESTEVE Y GRIMAU, catalan d'origine et fort célèbre composi-

1. *Su autor* D. MAURICIO MONTENEGRO, *residente en esta Corte, Madrid, imp. de la Viuda de* ELISEO SANCHEZ, 1768. A la Bibl. *Nacional* de Madrid. (Lettres écrites par le sacristain de Maudes au barbier de Foncarral, lui rapportant ce qui arrive à Madrid, et principalement sur l'état où se trouvent les théâtres. Il existe une autre plaquette non moins curieuse qui traite spécialement de *Las Labradoras de Murcia : Examen imparcial de la Zarzuela intitulada « Las Labradoras de Murcia » e incidentemente de todas las obras del mismo Autor : con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del theatro, por* D. JOSEPH SANCHEZ, *Natural de Filipinas. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de* PANTALEON AZNAR. 1769. A la Bibl. *Nacional* de Madrid. (Examen impartial de la *Zarzuela* intitulée : « *Las Labradoras de Murcia* » et incidemment de tous les autres ouvrages du même auteur : avec quelques réflexions concernant le renouvellement du théâtre, par D. JOSEPH SANCHEZ, naturel des Philippines...) L'auteur, qui se cache sous un pseudonyme, devait être sans doute l'un des rivaux de D. RAMÓN DE LA CRUZ, qu'il traite très sévèrement dans sa critique, en s'appuyant sur LONGIN, qu'il cite en grec, et sur les autres autorités classiques. Imbu des théories alors régnantes, il soutient que « les règles de l'Art dramatique proviennent directement de la connaissance du cœur humain et qu'elles ont été inspirées par la nature elle-même ». Il s'agit d'un document curieux pour connaître D. RAMON DE LA CRUZ et son époque

teur de *tonadillas*. Bien qu'il ait sa place toute marquée parmi les plus illustres représentants de ce genre caractéristique, nous ne pouvons l'oublier en traitant du théâtre lyrique espagnol, dans lequel il joue un double rôle, comme auteur de plusieurs œuvres remarquables et comme théoricien. En effet, peut-être la plus intéressante partie de l'œuvre fort abondante d'ESTEVE sont les *Prologues*, qu'il écrivit et publia en tête du texte imprimé de quelques-unes de ses *zarzuelas*. Nous en connaissons tout au moins deux, celui qui précède la *Comedia : No hay en amor fineza mas constante que dexar por amor su mismo amante* [1], pièce représentée sur le théâtre de LA CRUZ, en 1766; et un autre imprimé avec le poème de la *Opera cómico-bufo-dramática* (sic) : *Tambien de amor los rigores, sacan fruto entre las flores ó Los Jardineros de Aranjuez* [2] ouvrage dédié au DUC DE OSUNA, dont le compositeur était alors maître de chapelle, et exécuté par la troupe de MARIA HIDALGO, sur le même théâtre pendant l'année 1768. Tant l'un que l'autre de ces documents présentent une réelle valeur au point de vue de l'esthétique. ESTEVE y fait preuve de beaucoup de savoir, d'un jugement solide et d'un goût exquis. Par malheur nous ne pouvons qu'exposer d'une façon sommaire les idées qui y sont développées, car l'analyse détaillée qu'elles mériteraient nous entraînerait trop loin. Suivant les anciennes traditions de l'art national, ce maître signale, comme but suprême de l'art musical, *l'expression juste et exacte du sentiment*. C'est pourquoi il éprouve un vif désir « que l'auditoire prenne connaissance des paroles des *arias*, afin qu'il puisse bien comprendre la musique [3] ». Il déclare ensuite qu'il ne connaît aucun auteur qui donne des règles invariables sur la façon d'écrire pour le théâtre et encore moins pour le théâtre espagnol; donc il ne faut pas s'étonner s'il introduit quelque nouveauté. Souvent les plus belles œuvres sont méconnues par le public « et le compositeur souffre de les voir méprisées et non jugées d'après leur mérite; cela est arrivé — poursuit le brave ESTEVE — au grand TERRADELLAS, à Rome, avec son *Sesostri* (1751), au *Sassone* (HASSE) à Naples, à FERRADINI à Barcelone... car le succès d'un ouvrage ne dépend pas tout autant de l'étude de l'artiste que de son accord avec le goût du public [4] ». Toutes ces observations sont fort raisonnables et seraient encore aujourd'hui d'une grande opportunité, le bon public étant resté toujours le même avec ses inconcevables partis-pris, son attachement à la routine et son effarement comique devant la moindre nouveauté. Au fond il n'aime que ce qu'il connaît par habitude et le compositeur espagnol tâchait vainement en écrivant les paroles ci-dessus reproduites de pallier sa hardiesse, car il faut juger comme telle sa prétention, d'ailleurs tout à fait légitime, d'imposer au groupe fanatique des *dilettanti* entichés d'italianisme, qui ne cherchaient dans la musique qu'une délectation sensuelle de l'ouïe, une création d'un genre plus relevé et inspirée directement de l'esprit national.

Car tel était le véritable but poursuivi par ESTEVE; on ne peut en douter en lisant son *Prologue* de 1768, dans lequel il déclare expressément qu'il veut présenter au public « *une œuvre purement castillane*, produite sans le secours des béquilles d'une traduction intruse [5] ». Son seul mérite sera d'appartenir à son auteur en toute propriété, et lui seul doit être responsable de ce qu'on y trouvera de bon ou de mauvais. « Ayant eu, grâce au Ciel, — nous traduisons le texte original, — le bonheur d'étudier méthodiquement et sérieusement la composition musicale, d'après les doctrines des meilleurs Maîtres d'Espagne; en bon fils de ma Patrie, j'ai voulu en cette occasion éprouver mes facultés.... Avec elles j'ai inventé les *Airs*, les *Cavatines* et les *Cantilènes*;... avec elles j'ai imaginé leur ingéniosité, leurs grâces et leurs nouveautés;... avec elles j'ai travaillé de mon mieux pour interpréter le véritable esprit du Théâtre pour lequel je compose... et, finalement, avec elles j'ai médité sur le génie de notre Nation, afin d'être d'accord avec *sa spécifique et notoire vivacité*.... Si je réussis à plaire, je me tiendrai pour plus heureux qu'intelligent, car souvent le plus expérimenté manque de fortune... mais, dans tous les cas, je pourrais me flatter de ce que tout ce qui se trouve dans cet ouvrage provient de mes grandes ou faibles ressources, *de ce qu'il n'a pas été conçu dans une autre langue, ni inspiré par d'autres études* [il veut dire par des études étrangères [6]]. » Pour finir, il insiste dans son désir que l'auditoire connaisse le texte des parties du drame destinées à être chantées : « afin que, mieux informé, il fasse une plus grande attention, écoute avec moins de fatigue et juge en pleine connaissance [7] ».

Malgré la bigarrure de son style, — que nous avons essayé d'interpréter de notre mieux, — ESTEVE formule clairement sa pensée qui est la même de tous les artistes qui ont prétendu créer un drame lyrique d'accord avec le sentiment et le caractère de leur pays. Avec une clairvoyance digne d'un meilleur sort, l'illustre maître avait compris ce que devait être le théâtre musical espagnol, en harmonie avec *la spécifique et notoire vivacité* de la race, et remarquons en passant combien cette observation psychologique se rapproche de la remarque que CALDÉRON place dans la bouche du personnage allégorique de la *Tristesse*, dans la *Loa* ou *Prologue* de sa *zarzuela* : *La púrpura de la rosa* [8], représentée en 1659. Notons encore que le maître se vante d'avoir étudié la musique d'après les doctrines de l'école espagnole; il aurait pu ajouter qu'il ne connaissait pas moins bien l'art populaire, dont il profite pleinement avec la plus

1. Voici le signalement exact de ce rarissimo opuscule : *Letras que se cantan en la comedia de... inclusas las tonadillas que se cantan igualmente en los sainetes de esta fiesta en el Coliseo de la Cruz, año de 1766* (Bibl. *Nacional* de Madrid). (Paroles des airs qui sont chantés dans la Comédie : « Il n'existe en amour de plus grande preuve de constance que celle d'abandonner par amour son propre amant », y inclus celle des *tonadillas* qui se chantent dans les sainetes de cette représentation [exécutée] sur le théâtre de *la Cruz*, en 1766.)

2. (Les rigueurs de l'amour obtiennent des fruits même parmi les fleurs, ou Les Jardiniers d'Aranjuez.) Nous possédons dans notre Bibl. cette petite rareté bibliographique, imprimée à Madrid en 1768.

3. Voir *loc. cit.*

4. Voir *loc. cit.*

5. Voir *Los Jardineros de Aranjuez* (Madrid, 1768). *Prólogo al que le coja : « ofrecerte una Obra puramente Castellana, y producida sin las angarillas de la traducción intrusa... »*

6. Voir *loc. cit.*

7. Voir *loc. cit.*

8. Voir page 2053

grande habileté pour la composition de ses charmantes *tonadillas*, qui doivent être comptées parmi les plus caractéristiques du genre.

Tant les œuvres de RODRIGUEZ DE HITA que celles d'ESTEVE avaient été accueillies très favorablement, lors de leur apparition, par une bonne partie du public. Cependant ce n'était qu'une minorité intelligente; la masse préférait, par question de mode, les plus plates banalités italiennes. Du reste elles étaient du goût de la cour, et la cour donnait le ton. C'est ainsi que tous ces efforts méritoires sombrèrent dans le néant, faute de protection suffisante pour pouvoir se développer.

Nonobstant SIGNORELLI faussait la vérité en disant que la *Briseida* n'avait été qu'une tentative sans suite. Bien au contraire, les artistes espagnols firent de leur mieux pour combattre l'influence étrangère et plusieurs s'engagèrent dans la même voie et suivirent l'exemple donné par RODRIGUEZ DE HITA et ESTEVE. En peu d'années il se forma un répertoire assez riche d'œuvres intéressantes conçues sur les mêmes données, que le public, en véritable troupeau de Panurge, délaissait avec mépris pour applaudir sans réserve les virtuoses chanteurs de l'Opéra italien.

Dans sa réponse au critique italien, DON RAMÓN DE LA CRUZ ne citait que deux ou trois de ses ouvrages; sa liste aurait pu être bien plus longue s'il avait fait uniquement le dénombrement de tous les poèmes de sa composition qui furent mis en musique par des maîtres espagnols ou étrangers. Nous allons faire mention des plus importants. C'est d'abord la *zarzuela* comique : *Los Cazadores* [1], exécutée à Madrid en 1764, chez l'Ambassadeur du Roi des Deux Siciles, à l'occasion du mariage de l'Archiduc PIERRE-LÉOPOLD D'AUTRICHE avec l'INFANTE MARIE-LOUISE DE BOURBON, dont la musique était de D. FLORIANO GUZMAN. Cet ouvrage fut suivi successivement par *El tio y la tia* (L'oncle et la tante), pièce en un acte, jouée à Madrid en 1767 par la troupe de JUAN PONCE avec un très grand succès, et mise en musique par ROSALES, l'un des plus populaires compositeurs de *tonadillas*; *Los Zagales del Genil* (Les bergers du Genil), charmante pastorale du célèbre D. PEDRO ESTEVE, le maître qui nous a occupé tout à l'heure, représentée à Grenade en 1769; *En casa de nadie no se meta nadie ó El buen marido* [2], composition fort amusante sur un sujet picaresque traité avec beaucoup d'esprit — dont l'intrigue est conduite par un drôle de personnage, un barbier bon à tout faire, très proche parent de Figaro, — jouée aussi à Madrid, par la même troupe de JUAN PONCE en 1790, avec une partition de DON FABIÁN GARCIA PACHECO, artiste très peu connu; *El dia de campo* (Une partie de campagne), *zarzuela* comique, mise en musique par LASERNA, l'un des plus caractéristiques maîtres *tonadilleros*, représentée sur le théâtre privé de la DUCHESSE DE BENAVENTE, grande protectrice du poète; et enfin, pour mettre un terme à cette longue énumération, *La espigadera* (La glaneuse), comédie musicale en trois actes, suivie d'une seconde partie : *La espigadera y la vendimia* (La glaneuse et les vendanges). Les partitions de ces deux dernières œuvres sont dues encore à l'illustre ESTEVE, tant de fois nommé; on y trouve des traces de ce que l'on a appelé dans la suite musique descriptive ou à programme.

En effet, le texte imprimé de *La espigadera* contient la suivante indication au début du premier acte : « Au lever du rideau, une symphonie en sourdine annonce la tranquillité de la nuit; elle continue d'une façon très joyeuse en imitant les chants des oiseaux, mais sans troubler cependant la représentation; enfin la scène s'éclaircit lentement, et l'orchestre décrit le lever du soleil. La symphonie doit cesser graduellement pendant que le dialogue commence [3]. » Dans la seconde partie plusieurs scènes très développées décrivent les divers incidents de la récolte du raisin et de la fabrication du vin. Ce désir d'interpréter musicalement la vie campagnarde est digne d'estime et en plus il suppose un affranchissement complet du drame lyrique, héroïque et pompeux de MÉTASTASE. Il est aussi bon de se ressouvenir que toutes ces diverses œuvres ont précédé de plus de vingt ans les célèbres *Quatre Saisons* de HAYDN.

Avant de finir de parler de DON RAMÓN DE LA CRUZ, nous devons faire mention d'un autre de ses ouvrages fort critiqué dans son époque à cause de l'immoralité du sujet [4], ainsi que par la nouveauté qu'on y avait introduite en substituant les *arias* par toute sorte de chansons populaires espagnoles. Il s'agit du *Licenciado Farfulla* [5], pièce curieuse, qui, par son intrigue compliquée — elle expose les menées peu correctes et peu délicates d'un avocat brouillon qui commet toute sorte de friponneries en se sauvegardant des lois dont il se moque, — pouvait blesser les sentiments austères et scrupuleux des moralistes pédants, mais qui en revanche dut être fort goûtée du public, toujours heureux quand il voit la justice humaine ridiculisée. Une autre cause pour lui mériter la faveur populaire dont elle jouit, et qui la rend de nos jours d'un très grand intérêt, consiste dans son extraordinaire couleur locale. Pour cette fois, poète et musicien se sont complètement affranchis des formes

1. *Les chasseurs*. Le poème se trouve imprimé dans une curieuse plaquette : *Fiestas que se han de hacer en casa del Excelentisimo Sr.* PRINCIPE DE LA CATÓLICA, *embajador de S. M. el rey de las Dos Sicilias, con motivo de los desposorios de los serenísimos señores archiduques* PEDRO LEOPOLDO DE AUSTRIA *y* Dª MARIA LUISA, *infanta de España* (fête qui doit se faire chez S. E., etc... à l'occasion, etc...). *En Madrid, por* JOAQUIN IBARRA, 1764 (à la Bibl. *Nacional* de Madrid). On n'y trouve aucune indication des auteurs, mais le texte est incontestablement de DON RAMÓN DE LA CRUZ, et par une réédition faite lors de la représentation de l'œuvre à Palma, en 1767, on connaît le nom du compositeur. Bien qu'il existe un musicien espagnol nommé GUZMAN, auteur de nombreuses *tonadillas*, il se pourrait que cet ouvrage ne fût qu'une adaptation de l'opéra-buffa : *Gli Uccellatori*, œuvre du compositeur bohémien FLORIAN GASSMANN (dont on aurait *espagnolisé* le nom), qui fut jouée primitivement à Venise, puis à Naples.

2. « Que personne ne se mêle des affaires d'une autre personne ou Le bon mari. » Publiée dans le tome IX du *Teatro* choisi de l'auteur. Le protagoniste de cette pièce présente une grande analogie avec le type du *Barbier de Séville*, créé par BEAUMARCHAIS.

3. « *En levantando el telon, una sinfonia sorda anuncia la quietud de la noche; sigue muy alegre con gorjeos de algunos pajarillos á lo lejos, que no impida la representacion; el teatro va aclarándose poco á poco : el sol va saliendo. La sinfonia cesará por graduación después de alguna parte del dialogo.* » Il existe deux éditions des deux parties du poème, une dans le vol. IV du *Teatro* de l'auteur (Madrid, 1786-1796) et une autre volante, sans date, mais probablement publiée vers 1785-1790, lors de la représentation de ces ouvrages. Les partitions d'ESTEVE, comme du reste celles de toutes les œuvres que nous avons enumérées, se trouvent à la Bibl. de l'*Ayuntamiento* de Madrid.

4. Une critique fort dure de cette œuvre se trouve dans le *Memorial literario*, nº de novembre 1785.

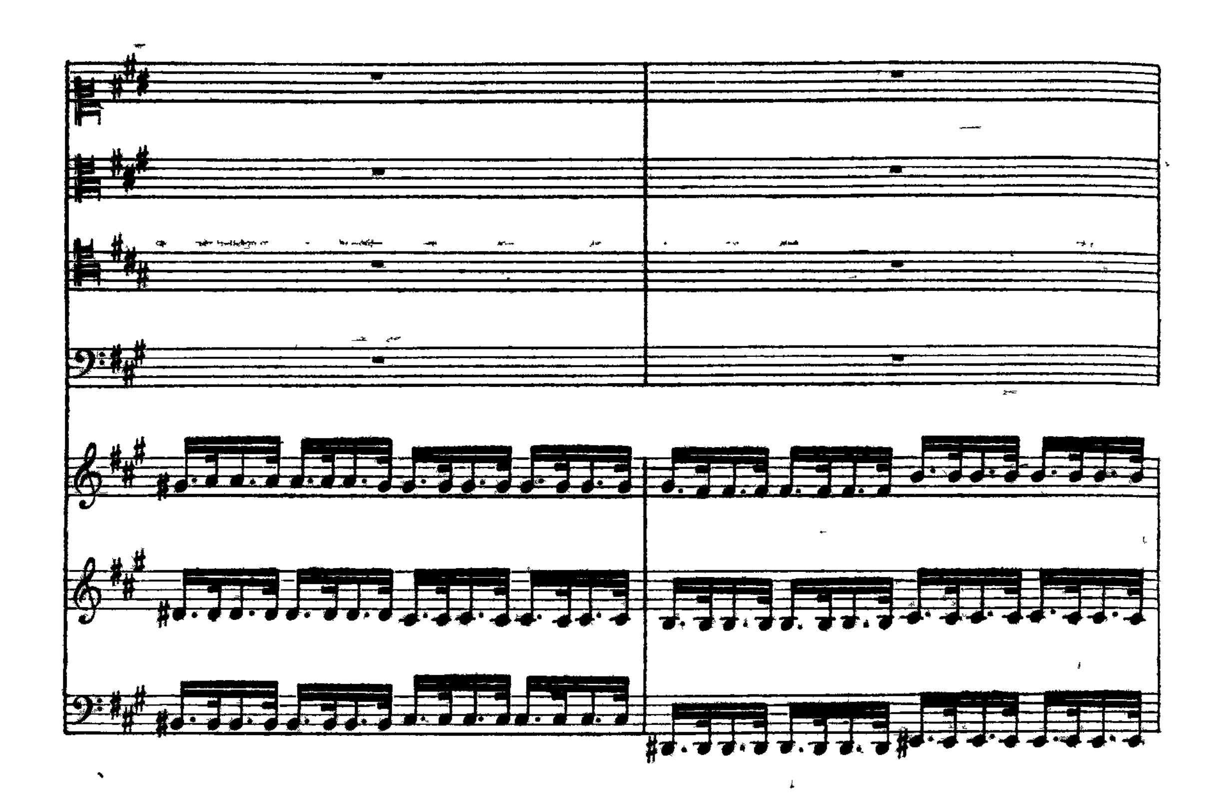
5. *Le licencié Farfulla* (intrigant-brouillon). DON RAMON DE LA CRUZ se crut en devoir de modifier cette pièce avant de la publier dans le IVe vol. de son *Teatro*. Madrid. 1786-1796.

usuelles de l'*air*, composé, comme on sait, d'un *andante* puis d'un *allegro* ou *cavaletta*; les deux mouvements subsistent encore, mais les lignes mélodiques sont inspirées des chansons typiques du peuple. Les *coplas de caballo*, *aires de folias*, *jácaras*, etc., remplacent les *andantes* et, au lieu des *allegros*, on trouve toujours des *seguidillas*. L'idée ne pouvait être plus originale, le poète avec beaucoup de grâce et d'esprit réussit à s'approprier les formes poétiques employées par le peuple, et de son côté le compositeur — dont le nom reste inconnu — put s'inspirer directement de ces mélodies franches et colorées, au rythme caractéristique, qui forment le patrimoine héréditaire de la musique nationale espagnole. La popularité du *Licenciado Farfulla* dut être fort grande, car dans notre jeunesse nous en avons encore entendu chanter des fragments, surtout un *Aire patético de Folias* appartenant au rôle du vieillard amoureux *Don Lesmes*, que longtemps nous avions cru d'origine populaire jusqu'au moment où il nous a été possible d'établir son identité. Sans trop se hasarder on pourrait croire que la musique de cette œuvre doit être attribuée au célèbre tonadillero Don Blas Laserna.

En général les compositeurs dramatiques espagnols de cette période se distinguent par deux qualités, qui au fond sont les mêmes qui de tous les temps ont caractérisé les maîtres indigènes : la force expressive et la couleur nationale. Sous le premier aspect ils ne sont inférieurs à personne; à chaque instant, par des traits de génie, ils découvrent l'accent juste de la déclamation lyrique et l'exacte expression du sentiment. Leur savoir est toujours solide, sans entraver pour cela le libre essor de l'inspiration et l'on peut affirmer que presque jamais ils ne trahissent la situation dramatique. Très souvent, bien que vivant dans une espèce d'isolement presque absolu, ils devinent la lente évolution du drame musical et prévoient la réforme de Gluck. Ils sont bien plus près de ce maître glorieux que des artistes italiens. Comme preuve nous citerons une page du plus grand relief dramatique appartenant à une *zarzuela* héroïque dont le titre, malgré nos recherches, reste inconnu, mais dont le fragment manuscrit par nous étudié porte la date 1769, soit la même année qu'eut lieu la première de la *Briseida*. Il s'agit d'un Chœur d'esprits infernaux (Exemple XII) dont la couleur rappelle d'une façon extraordinaire l'admirable scène des enfers dans *Orphée* (représenté, comme on s'en souviendra, à Vienne en 1764, quatre années avant l'année précitée), chef-d'œuvre qui ne fut connu, à Barcelone qu'en 1780 et à Madrid qu'en 1799. On ne peut douter que le chœur célèbre « *Chi mai nell' Erebo* » et celui qui nous occupe ne soient inspirés par un même ordre d'idées; on y remarque la même majesté sombre et farouche, la même vigueur et la même énergie. La composition espagnole se distingue encore par l'intérêt des harmonies, fort avancées pour l'époque, surtout par l'habile emploi des septièmes diminuées. Sans doute l'auteur anonyme de cette page vraiment superbe devait être doué d'un talent hors ligne, d'un savoir peu commun et d'un véritable tempérament dramatique.

Sous l'aspect de la couleur locale ces maîtres sont encore dignes de la plus grande admiration, et bien que nous ayons à revenir sur ce point lorsque nous traiterons de la *tonadilla*, forme dramatique de second ordre dans laquelle on peut affirmer que l'âme nationale s'est manifestée avec le plus de force, nous tenons à insister sur ce sujet. Plusieurs de ces *zarzuelas* comiques, *Las Labradoras de Murcia* ou *La espigadera*, par exemple, sont des tableaux achevés de la vie champêtre et des






6♯
6♮


Sa_lid del A_ver_no,
Sa_lid del A_ver_no,
Sa_lid del A_ ver_no, Mi_nis_tros del
Sa_lid del A_ ver_no, Mi_nis_tros del
Mi_nis_tros del i_ra,
Que muer_te conspi_ra,
Mi_nis_tros del i_ra,
Que muer_te conspi_ra,
i_ra, Que muer_te cons_pi_ra, que muer_te cons_
i_ra, Que muer_te cons_pi_ra, que muer_te cons_


te - rrible el furor,
te-rrible el furor.
te - rrible el furor,
te-rrible el furor.
-pi - ra, terrible el furor,
te-rrible el furor.
-pi - ra, terrible el furor,
te-rrible el furor.
7 - 6
6 5
6 4 3 #
6
Sa-lid del Averno ministros del i-ra, salid del Averno ministros del
mi- nistros del i-ra salid del Aver-no ministros del
mi- nistros del i-ra salid del Aver-no ministros del
Sa-lid del Averno ministros del i-ra, salid del Aver-no ministros del
6#


i - ra, Que muer-tesconspi -raterrible el fu
i - ra, salid del Aver-no, que muertes conspira Que muertes conspira te-rrible el fu-
i - ra, salid del Aver-no, Que muer-tesconspi-ra terrible el fu
i - ra, que muer- tes conspira Que muertes conspira te-rrible el fu-
-ror que muer- te conspi- ra, terri-ble el fu -ror. que muer- te cons-
-ror te-rrible el furor. que muer- te cons-
-ror que muer- te conspi - ra, terrible el fu -ror, que muer- te conspi - ra te -
-ror te-rrible el furor. Que muer-te conspi - ra te -



mœurs populaires, que l'on pourrait prendre pour des transpositions musicales des créations si caractéristiques du génie de GOYA, car leurs auteurs, RODRIGUEZ DE HITA et ESTEVE, sont incomparables lorsqu'ils interprètent l'âme du peuple. La scène de la *bodega* dans *La espigadera y la vendimia* est un digne pendant du finale du premier acte de *Las labradoras de Murcia*. Et ce n'est pas seulement la vie rustique ou pastorale, celle que ces maîtres interprètent avec tant de puissance, leur domaine s'étend aussi à la vie des rues et des faubourgs, et tout ce monde pittoresque, aux allures débraillées et aux mœurs

louches des admirables romans picaresques, défile dans leurs compositions, retracé avec toute la finesse d'observation ou l'habileté de touche qui nous surprend dans Cervantes, Vicente Espinel, ou Don Ramón de la Cruz, leurs collaborateurs spirituels. Nous ne finirions jamais si nous devions citer toutes les pages remarquables à ce point de vue — sœurs jumelles des eaux-fortes du maître des *Caprichos* — que l'on peut trouver dans les riches archives musicales de l'*Ayuntamiento* de Madrid. Nous choisissons dans le tas une chanson pleine de vie et de fraîcheur (Exemple XIII), mise dans la





bouche d'une de ces gaillardes délurées, forte en gueule, des *barrios bajos*, — *maja* ou *chula* selon l'époque, — qui, les poings sur les hanches, sait tenir tête, avec sa langue déliée, à tout le monde, même à la justice. Il faut avouer que le type est fièrement campé et que la mélodie ne peut être plus crâne! Nous y retrouvons ce caractéristique mélange de rythme à trois-quatre et à six-huit, dans des mesures d'égale valeur, que nous avons remarqué à propos de l'ancienne *Sarabanda*, et qui donne au mouvement une allure, pour ainsi dire, dévergondée. L'abondant répertoire des *tonadillas* est plein de petits tableaux de genre, d'une vie aussi intense et d'un colori aussi brillant.

Pour interpréter ces créations pittoresques, les compositeurs avaient comme auxiliaires des acteurs de tout premier ordre, qu'il serait injuste d'oublier. Certes, ils ne pouvaient être comparés aux merveilleux virtuoses de l'opéra italien. Leur art était tout autre, car plutôt que les artifices du chant ils étudiaient la réalité elle-même, qu'ils s'efforçaient de reproduire de leur mieux. Incidemment nous avons parlé de *la Tirana* et de *la Caramba*, ainsi que des deux illustres chanteuses désignées par ces sobriquets glorieux dans les fastes du théâtre lyrique espagnol. Sur le même rang nous devons placer quelques autres actrices, dont les noms ne furent pas moins célèbres, comme celui de MARIA LADVENANT [1], étoile de première grandeur, que ses contemporains jugèrent comme la plus remarquable artiste ayant jamais brillé sur la scène nationale. D'après GARCIA DE VILLANUEVA, « elle interprétait avec la plus grande exactitude tous les caractères, tant sérieux que comiques; elle savait ébranler le mouvement des passions, jusqu'à dominer le cœur de l'auditoire; elle avait une facilité spéciale pour apprendre la musique; elle chantait avec une surprenante facilité et beaucoup d'élégance et de grâce; enfin elle fut une femme qui réunit, en plus du talent, tous les charmes que peut produire la nature aidée par l'art [2] ». Les témoignages qui ratifient ces éloges sont nombreux et nous prouvent qu'ils ne sont pas exagérés. Citons encore TERESA GARRIDO, la première qui chanta des *tonadillas* en s'accompagnant de la guitare; CATALINA PACHECO, surnommée *la Catuja*, remarquable dans l'interprétation des caractères tragiques; MARIA LA CHICA, originaire de Grenade, douée d'une grande force comique; MARIA MAYOR ORDOÑEZ, admirable chanteuse; MARIANA ALCAZAR, TERESA SEGURA, JOSEFA HUERTA, qui fut la créatrice de *La Espigadera*; POLONIA ROCHEL, *graciosa* émérite, née à Séville, une merveille d'esprit picaresque; CATALINA TORDESILLAS, rivale des meilleurs *soprani* italiens; MARIA DE GUZMAN, que le public appelait unanimement *Guzmana la Buena* (la Bonne), et tant d'autres dont on connaît la vie romanesque, les mœurs pas toujours exemplaires et le grand talent, par les excellentes monographies publiées par le docte académicien M. COTARELO Y MORI.

Le sexe masculin n'était pas moins bien représenté. Dans la longue liste d'acteurs et chanteurs de mérite que nous pourrions énumérer, nous choisirons quelques noms illustres. Tels MANUEL GUERRERO, le premier dans le genre sérieux; JUAN LADVENANT, frère de la célèbre actrice; JOSÉ MOLINA, inimitable dans le style comique; DIEGO CORONADO, AMBROSIO FUENTES, JUAN MANUEL, CRISTOBAL SORIANO, GABRIEL LOPEZ, surnommé CHINITA; VICENTE ROMERO, JOSÉ PLASENCIA, etc., etc., car nous ne finirions jamais si nous devions faire mention de tous les artistes qui s'illustrèrent en interprétant des *zarzuelas* et surtout des *tonadillas*, dans le style de chant propre à l'art espagnol.

Car cette école de chant a existé. On ne peut exécuter de façon convenable une de ces chansons typiques, *Seguidillas*, *Cañas* ou *Polo*, sans leur imprimer un mouvement et une vie intense qui contrastent forcément avec le style emphatique et outré des *arias* italiennes. Les virtuoses admirables de Rome, de Venise ou de Naples, faisaient du chant quelque chose de mécanique dont le principal but était les artifices de la vocalisation parfaite, tandis que les artistes espagnols, chanteurs tout autant qu'acteurs, visaient avant tout à la juste interprétation du drame. Les uns chantaient seulement pour chanter — c'est encore de nos jours le plus grave défaut des chanteurs italiens, — tandis que les autres mettaient les ressources de leur voix et de leur art au service de l'action dramatique. La

1. La biographie de cette célèbre actrice a été faite par M. COTARELO Y MORI dans son intéressante monographie : MARIA LADVENANT Y QUIRANTE (Madrid, 1896).

2. « *Ella desempeñaba con singular propiedad todo caracter, fuese serio, fuese jocoso : siempre supo poner en movimiento las pasiones, internándose en el corazon de cuantos la oian; además tuvo especial facilidad para aprender la música y cantaba con mucha destreza, donaire y gracia : en fin fué una mujer en quien se reunieron, dotada de un feliz talento, todos los encantos y las gracias á que puede aspirar la naturaleza ayudada con el arte, de que se hallaba colmada.* » MANUEL GARCIA DE VILLANUEVA HUGALDE Y PARRA : *Origen, épocas y progresos del teatro español*. *Madrid*, SANCHA, *1802*.

différence est essentielle, et elle provient de l'esprit national. Le peuple espagnol est plutôt passionné que dilettante; il préfère l'émotion au plaisir. Nous l'avons déjà remarqué en parlant des chansons populaires, mais l'observation est encore ici opportune, car le véritable théâtre lyrique espagnol n'était qu'une transformation artistique du sentiment du peuple, et cela portait naturellement, tant les compositeurs que les interprètes, à s'inspirer directement de son art et comme conséquence de sa caractéristique façon de chanter.

La force expressive, l'animation intense, la chaleur communicative, telles sont les qualités saillantes du chant espagnol, et remarquons bien qu'elles forment encore les traits typiques de l'art du célèbre MANUEL GARCIA, issu de l'école des chanteurs de *tonadillas*. Malgré qu'il avait approfondi la technique italienne sous la direction d'ANZANI, cet artiste demeura toujours positivement espagnol par son jeu énergique et par son irrésistible verve. C'est ce que GARAT, si bon juge dans la matière, appelait *la fureur andalouse*. Nous ne pouvons nous étendre plus longuement sur ce sujet, si intéressant qu'il soit, car il nous reste bien d'autres points d'égale importance à étudier, et notre travail commence à prendre des proportions considérables; donc pour en finir nous dirons uniquement que GARCIA ne fut pas le seul artiste qui introduisit dans le domaine italien les qualités caractéristiques du chant espagnol, car en même temps que lui on applaudissait sur les principaux théâtres d'Europe deux cantatrices de non moins grande valeur, aussi formées à la même école : LORENZA CORREA, portugaise de naissance, mais élevée à Madrid où elle débuta en 1790; et ISABEL COLBRAN, fille d'un musicien de la chapelle royale, la future créatrice de plusieurs des principaux ouvrages de ROSSINI, qu'elle devait épouser en 1822.

Laissant de côté la *tonadilla*, genre dans lequel l'esprit national finit par se réfugier et que nous étudierons d'une façon spéciale, nous ne pouvons terminer cette partie de notre travail sans dire quelques mots des diverses tentatives faites dans le but de restaurer le chancelant Théâtre espagnol. La décadence était générale et absolue. D'une part les *academias del buen gusto* (bon goût), formées par les cercles littéraires, prétendaient vainement imposer au public de froides imitations de la tragédie pseudo-classique; de l'autre, des poétereaux sans talent inondaient les diverses scènes de la capitale d'innombrables productions remplies d'inepties et dépourvues de sens commun, qu'un public ignare et sans éducation applaudissait avec enthousiasme. Chacun des théâtres de Madrid avait son groupe de défenseurs fanatiques qui formaient de véritables partis.

On comprend que les intellectuels voulussent s'opposer à ce débordement du vulgaire et relever quelque peu le goût général. Par malheur, influencés par les idées étrangères, presque tous leurs essais ne firent que blesser les sentiments nationaux. La société élégante et cultivée était franchement pour les modes venues d'au delà des Pyrénées, et le poète QUINTANA pouvait dire sans exagération : *Comiamos, vestiamos, bailábamos y pensábamos á la francesa*[1]. Or toutes les traductions sont mauvaises, surtout lorsqu'elles s'opposent au sentiment naturel. En revanche le peuple, véritable tyran du théâtre, se montrait d'un espagnolisme qui exagérait toutes les qualités de la race jusqu'à en faire des défauts. La division était absolue, et il ne fallut rien moins que l'invasion de l'armée de NAPOLÉON et la guerre héroïque qui en fut la suite, pour réunir ces éléments divers dans un accord unanime qui réveilla le véritable esprit de la nation.

Pour juger la véritable situation du théâtre national et son abaissement inconcevable, il suffit de lire l'érudit *Mémoire*[2] rédigé par l'illustre JOVE-LLANOS, document d'une véritable importance pour connaître cette période bigarrée et confuse, mais qui pèche quelque peu par un trop grand *françaisisme* dû à l'éducation première de l'auteur, imitateur lui-même de la comédie larmoyante de LA CHAUSSÉE et DIDEROT.

Le goût de JOVE-LLANOS se manifeste clairement dans l'apologie qu'il fit des deux pièces primées dans le concours ouvert en 1784, par la ville de Madrid, à l'occasion des fêtes de la naissance des Infants jumeaux CHARLES et PHILIPPE. Il crie au chef-d'œuvre en présence de deux œuvres médiocres : *Los Menestrales* (Les ouvriers), comédie morale, d'une froideur insupportable, de TRIGUEROS, et *Las bodas de Camacho el rico*, pastorale pleine de mièvrerie et de fadeur, tirée d'un épisode célèbre de *Don Quichotte*, par le remarquable poète MELENDEZ VALDES, mais toutes deux conçues d'après les sacro-saintes lois de l'école pseudo-classique. En dépit de ce respect pour des règles jugées comme infaillibles, et peut-être même par cette excessive circonspection et cette prudente retenue de toute fantaisie ou liberté, les deux œuvres couronnées, représentées le même jour, le 16 juillet 1784, la première sur le théâtre *del Principe* et la seconde sur celui *de la Cruz*, souffrirent un échec lamentable et dûment mérité par leur absolu manque de vie.

La pastorale des *Noces de Gamache*, jouée par des artistes excellents et en premier lieu par MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ, la célèbre *Tirana*, et le populaire *gracioso*, MANUEL GARRIDO, chargé du rôle de *Sancho Panza*, comportait une grande partie musicale, *chœurs, solos, airs de ballets et intermèdes*, composés par l'illustre maître DON PEDRO ESTEVE Y GRIMAU. Il ne s'agit ni d'un opéra proprement dit, ni d'une *zarzuela*, mais bien de quelque chose d'analogue à l'ancienne *Comedia harmónica*. Nous croyons inutile de dire que la partition fut entraînée par la chute du drame, œuvre d'un poète de valeur que la nature n'avait pas doué du sentiment dramatique[3].

A ce même ordre d'idées appartient une autre sorte d'ouvrages, dans lesquels la musique symphonique prenait une place considérable, le mono-

1. (Nous mangions, nous nous habillions, nous dansions et nous pensions à la française.) QUINTANA : *Introduccion á la poesia castellana del siglo XVIII*. Madrid, 1832.

2. *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas de España* (Mémoire sur les spectacles et les amusements publics en Espagne). *Biblioteca de Autores Españoles* (RIVADENEYRA), vol. XLVI.

3. Il existe une édition du texte : *Madrid*. MDCCLXXXIV. *Por D. Joachim Ibarra impresor de Cámara de S. M.* A titre de curiosité, nous ajouterons que le poète aragonais D. JUAN FRANCISCO DEL PLANO fit représenter à Valladolid (15 février 1797) et à Saragosse (18 janvier 1798) une tragédie classique pure, *El sacrificio de Calliroe*, accompagnée de chœurs et de musique vocale et instrumentale. Cette œuvre obtint un succès éphémère de curiosité grâce surtout à *la musica coreada como en la antiguedad* (à la musique et les chœurs comme dans l'antiquité), selon qu'il était dit sur les affiches.

logue lyrique ou *mélologue*, dont la vogue fut très grande pendant les dernières années du XVIIIe siècle. Ils étaient d'origine française, car leur modèle indiscutable fut la célèbre et curieuse scène lyrique ou mélodrame de JEAN-JACQUES ROUSSEAU, intitulée *Pygmalion* (Paris, 1773). Le philosophe de Genève passe pour être l'inventeur de ce genre artistique où l'orchestre souligne la récitation du personnage qui est en scène et exprime les divers sentiments qui émeuvent successivement son âme. Cette nouvelle combinaison de la parole avec la musique quoique susceptible de produire — employée avec beaucoup de circonspection — certains effets, a été bien discréditée par le mélodrame des boulevards; néanmoins sa valeur esthétique ne saurait être contestée, car le divin MOZART l'a employée avec la perfection qu'il portait dans toutes ses créations, dans sa si intéressante partition : *Thamos, König in Aegypten*, et qu'en la mettant à profit, de même que le chœur du théâtre grec, le poète ALFIERI a prétendu créer cette forme mixte de la tragédie et de l'opéra qu'il intitula du nom barbare de *tramelogedia*.

Ce fut à Cadix, ville où le mouvement commercial était considérable et qui par ce fait était devenu l'un des principaux centres artistiques de l'Espagne, qu'eurent lieu les premières représentations de cette espèce. D. JUAN IGNACIO GARCIA DEL CASTILLO [1], dramaturge estimable et le seul émule possible de D. RAMÓN DE LA CRUZ dans le genre du *sainete*, qui était, vers 1785, souffleur de la troupe du théâtre de cette ville, fit d'abord une adaptation en vers hendécasyllabes du *Pygmalion* français, qui fut accueillie avec le plus grand enthousiasme par le monde littéraire. La réussite de ce premier essai décida l'auteur à écrire un mélodrame original, intitulé *Hannibal*, dans lequel il présentait sur la scène le héros des guerres puniques. Cette seconde œuvre fut reçue avec une non moindre faveur.

Nous avons vu combien les idées encyclopédistes s'étaient répandues parmi les intellectuels espagnols de cette époque; et l'on n'ignore pas que les théories de JEAN-JACQUES exercèrent une influence universelle. Ces deux faits sont suffisants pour nous faire comprendre l'excellent accueil que l'on fit à ce genre nouveau, précurseur quelque peu du romantisme. L'auteur du célèbre poème de *La Musique*, retiré alors à Sanlucar de Barrameda, dans l'Andalousie, eut vent de ses succès, et voulut à son tour composer une œuvre de cette espèce. Son désir nous semble tout au moins étrange, car nous avons dit que la meilleure et la plus intéressante partie du poème d'IRIARTE consistait en une longue note ou dissertation supplémentaire sur les aptitudes pour le chant de la langue castillane, sujet qu'il connaissait à fond et qu'il développa avec la plus grande sagacité. Nonobstant, séduit sans doute par la nouveauté, il adopta la forme du *mélologue* et, en 1789, fit représenter sur le Théâtre de Cadix son *Guzmán el Bueno*. Le sujet de cette scène lyrique ne pouvait être plus émouvant, ni moins scénique; il développe les réflexions du brave *Guzmán*, gouverneur de Tarifa, luttant entre son amour pour un fils prisonnier des Arabes, dont la rançon sera la reddition de la forteresse, et sa loyauté envers son roi. On connaît le trait d'héroïsme qui mit fin à ce pathétique conflit : le malheureux père, du haut des murailles, lança à l'ennemi qui le sommait de se rendre, son propre poignard afin qu'il eût une arme pour verser le sang de son fils. Ce monologue tragique devait être récité sur un accompagnement symphonique jamais interrompu, destiné à exprimer les sentiments contraires qui divisent l'âme du héros et à faire explosion dans les moments culminants. Nous ignorons qui fut l'auteur de cette partition, faussement attribuée à D. LUIS MISSON, grand ami, il est vrai, d'IRIARTE, mais qui était mort en 1766. En tout cas, le retentissement de cette œuvre bizarre fut énorme à son époque, et elle devint le prototype pour ainsi dire de ce genre factice et artificiel, dont la vogue se prolongea jusqu'aux premières années du XIXe siècle. On trouve encore un monologue d'*Ariadna*, abandonnée dans l'île de Naxos, parmi les œuvres du grand poète D. MANUEL JOSEF QUINTANA [2].

Mais ce ne pouvait être une mode durable, car dans cette espèce de juxtaposition forcée de la musique et de la poésie, rien n'était plus facile que de tomber dans le ridicule ou dans l'exagération. Elle exigeait un tact exquis non seulement de la part du poète et du compositeur, mais aussi du côté de l'acteur chargé de la déclamation. En vérité le monologue ou soliloque — c'est la dénomination exacte que lui donnait l'auteur — *Guzmán el bueno* restait bien loin d'être excellent, et provoqua plus d'une critique légitime. La plus spirituelle nous semble être la parodie écrite par le rival d'IRIARTE, le célèbre fabuliste D. FÉLIX MARIA SAMANIEGO, qui porte le titre : *Guzmán el bueno, Soliloquio ó escena-trágico unipersonal con música en los intérvalos* [3] et dans laquelle toute la fausseté, la boursouflure et la convention de cet assemblage d'éléments divers, chacun marchant de son côté et se faisant du tort mutuellement, étaient mises en relief. Dans une courte note préliminaire, placée en tête de son poème burlesque, SAMANIEGO fait des observations fort raisonnables qui condamnent irrémédiablement, au nom du bon goût, le *mélologue*. « Comme le métier de composer des *Soliloques* est tout nouveau — écrit-il, — j'ai voulu m'informer à leur sujet, et j'ai appris dans les livres, que ce mot est spécialement employé dans la théologie mystique.... Je voudrais que sur la scène on ne fît pas usage ni du mot ni de la chose, car les mêmes livres qui nous parlent du *soliloque*, nous apprennent qu'il n'existe rien de plus contraire à l'art et à la nature que de tels monologues [4]. » Devant une déclaration aussi sensée il ne nous reste qu'à nous incliner, et

1. Il naquit à Cadix le 16 février 1763. Presque toute sa vie s'écoula dans sa ville natale où il mourut en 1800. Parmi ses œuvres on cite, outre ses *Sainetes* qui sont très appréciés, une tragédie classique : *Numa*, et un poème épique sur la Révolution française : *La Galiada ó Francia revuelta* (1793).

2. Publié dans les *Obras de* P. MANUEL JOSEPH QUINTANA. — Biblioteca de Autores Españoles (RIVADENEYRA), t. XIX.

3. (Guzman le Brave, soliloque ou scène tragique unipersonnelle avec musique dans les intervalles). Publiée dans la *Biblioteca de Autores Españoles* (RIVADENEYRA). Vol. LXI.

4. Voir *loc. cit.* SAMANIEGO critiqua de nouveau l'ouvrage bizarre d'IRIARTE dans son écrit : *Respuesta de mi tio* (Réponse de mon oncle). *Obras inéditas ó poco conocidas de* D. FELIX MARIA SAMANIEGO..., *por* D. EUSTAQUIO FERNANDEZ DE NAVARRETE... *Vitoria*, 1866. Enfin pour refuter, le *Prologue* qui précède la traduction de la tragédie *La mort de César*, de VOLTAIRE, faite par D. MARIANO LUIS DE URQUIJO, ou publia à Madrid (vers 1790) un *Discorso confutativo* redigé dans la langue de DANTE, dans lequel on défend l'opéra italien contre les invectives du traducteur, tout en critiquant les nouvelles pièces dramatiques espagnoles, et particulièrement le monologue fameux de l'auteur du poème sur *La Musique*.

l'auteur lui-même n'avait plus besoin de ridiculiser l'ouvrage de son rival, ce qu'il fait néanmoins avec une irrésistible verve comique, en terminant sa parodie par un bon conseil donné aux dramaturges, celui de ne pas imiter les *Pygmalion* et les *Guzmán* [1]. Nous ajouterons, pour en finir avec ce genre faux et conventionnel, qu'un des savants jésuites expulsés d'Espagne par CHARLES III semble avoir été son propagateur en Italie, pays où ses deux monologues lyriques, AGOSTINO et MARGHERITA DI CORTONA, jouirent d'une certaine estime. En effet, après quelques années de séjour dans sa patrie d'adoption, le PÈRE LASSALA, de même que son confrère le PÈRE COLOMÈS, s'était approprié la langue italienne jusqu'à l'écrire avec élégance et à se faire applaudir sur les principaux théâtres italiens [2]. Le premier, en plus de divers drames sur des sujets espagnols, composa les deux scènes lyriques de caractère religieux, ci-dessus nommées, qui se distinguent surtout par une certaine couleur romantique.

En réalité toutes ces tentatives plus extravagantes que fortunées n'avaient qu'un seul et unique but, celui de contrecarrer par tous les moyens possibles la croissante influence de l'opéra italien qui menaçait de devenir — il l'est encore aujourd'hui — un véritable vice national.

Parmi les écrivains qui défendirent par des actes, c'est-à-dire en composant des œuvres, le prestige national, il en existe trois que nous ne devons pas oublier. D'abord le rhétoricien de l'école salmantine, DON FRANCISCO SANCHEZ BARBERO (1764-1819), humaniste éminent et poète distingué, qui comprit la médiocrité des livrets italiens et voulut donner aux musiciens espagnols des exemples de poèmes destinés à la musique et ayant une véritable valeur littéraire. A cet effet il écrivit deux ouvrages appréciables et non dépourvus de qualités musicales : *Saúl*, drame lyrique en deux actes, inspiré de la tragédie d'ALFIERI, et *Un Casamiento* (Un mariage), opéra de demi-caractère en un acte [3] : mais l'abaissement des compositeurs indigènes était tel, qu'il ne s'en trouva pas un seul pour les mettre en musique. Pour comble d'ironie, la partition du premier fut composée par un italien attaché à la chapelle royale, DON ESTEBAN CRISTIANI, et chanté en espagnol, le 6 mars 1805, sur le théâtre de *los Caños del Peral*; l'ouvrage fut reçu avec faveur. Le poème du *Casamiento*, beaucoup plus original, ne fut jamais représenté. Les théories de SANCHEZ BARBERO sur l'*opéra* étaient foncièrement françaises, d'après ce que l'on peut juger par le chapitre qu'il dédie à ce genre artistique dans son *Traité de Rhétorique* [4]. Ce n'est tout bonnement qu'une adaptation de l'article sur le même sujet contenu dans l'*Encyclopédie* et rédigé, comme on sait, par JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Sous cet aspect la remarquable poétesse de Malaga, DOÑA MARÍA ROSA GALVEZ se rattache au rhétoricien de Salamanque, car dans le recueil de ses *Obras poéticas* (*Œuvres poétiques* — publiées vers 1804), qui méritèrent d'être louées par QUINTANA, l'on trouve cinq ou six poèmes d'opéras et opéras comiques librement adaptés du français et écrits dans une langue élégante et avec un rare instinct des besoins de la musique.

Enfin nous rappellerons en dernier lieu DON ALBERTO LISTA (1775-1848), l'une des personnalités qui ont le plus efficacement contribué au renouvellement des arts en Espagne, au début du XIXe siècle. Tout ce que ce profond esprit critique dit à propos de l'*opéra* dans son célèbre *Cours de littérature dramatique* [5] est excellent. Toutes ses observations sont d'une grande finesse et devancent de beaucoup son temps. « *La musique* — dit-il — *exerce une plus grande influence sur l'homme que le langage parlé, mais cette influence est plus vague; elle dit plus, mais ce qu'elle dit est plus indéfini. Si son expression était fixée par de bons vers, elle causerait une impression profonde... Pourquoi mépriser l'impression si grande que peuvent produire la musique et la poésie réunies?... Si l'opéra doit se réduire à un ensemble de vers indistincts et inarticulés, il vaut mieux se limiter à la musique instrumentale. Pourquoi chanter, si ce qui se chante ne doit pas être compris* [6]? » Il faut reconnaître qu'on ne saurait parler avec plus de justesse ni de raison. Pour sa part, l'illustre poète était tout disposé à venir en aide au musicien qui le lui aurait demandé, et pour comprendre combien son secours pouvait être précieux, on n'a qu'à examiner le fragment d'un nouvel opéra de *Renaud et Armide* [7], dont il avait entrepris la composition. Il est difficile d'imaginer des vers plus fluides, plus souples et plus élégants, et le compositeur n'aurait eu qu'à suivre leur intonation mélodieuse. Mais de même que le héros de la *Jérusalem délivrée* oubliait tout, séduit par les enchantements de la magicienne, le public espagnol s'était endormi sous les caresses voluptueuses du *bel canto*. Par malheur on n'a pas encore trouvé le bouclier de diamant capable de vaincre ce charme funeste.

Cependant les observations de LISTA n'étaient pas d'une grande nouveauté, car elles provenaient directement des idées émises par le savant jésuite PÈRE ARTEAGA, dans son monumental ouvrage d'esthétique : *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano*, incomparable chef-d'œuvre qui fait pressentir l'avènement du drame lyrique moderne. Car les plus grands titres de gloire de la musique espagnole du XVIIIe siècle se trouvent dans les œuvres de quelques-uns de ces savants jésuites espagnols, expulsés de leur pays par CHARLES III et réfugiés en Italie : EXIMENO, ARTEAGA, REQUENO. Voilà trois noms illustres qui ont droit à une place d'honneur, non seulement dans l'histoire de la musique de leur patrie, mais dans l'histoire de l'art universel. Leurs travaux, qui témoignent la plus haute culture esthétique, sont de ceux qui honorent un pays et un siècle; mais, avant d'aborder leur étude, il nous faut jeter un coup d'œil, tout au moins sommaire, sur une autre branche du sujet que nous traitons présentement, soit la musique instrumentale, qui ne laissa pas de fleurir en Espagne pendant le cours

---

1. Voir *loc. cit.*

2. Le savant PÈRE JUAN ANDRÈS dit textuellement : « *Ma sopra tutti (gli spagnoli venuti in Italia) il* LASSALA *e il* COLOMÉS *hanno ottenuto lodi distinte e fatto risonare del suo nome i teatri d'Italia.* » *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni letteratura... Parma*, 1782-1798, 7 vol. (Voir vol. II).

3. Publiés dans la *Biblioteca de Autores Españoles* (RIVADENEYRA). Vol. LXIII.

4. *Principios de Retorica y Poética... por* D. FRANCISCO SANCHEZ BARBERO. Madrid. 1834. C'est la seconde édition de cet excellent ouvrage didactique, fort longtemps étudié dans les écoles; la première date de 1805.

5. *Curso de Literatura Dramática.* — Ateneo de Madrid 1839 (Imprimé la même année).

6. Voir *loc. cit.*

7. *Fragmento de una nueva ópera de Reinaldo y Armida.* — *Biblioteca de Autores Españoles* (RIVADENEYRA), Vol. LXVII, p. 33.

du XVIIIe siècle, tout en subissant l'influence de HAYDN et de BOCCHERINI, sans perdre pour cela tout son caractère d'indigénéité. Nous ne devons pas oublier, en outre, les artistes nationaux que les hasards de la vie portèrent à donner les fruits de leur talent hors de leur patrie. Nous trouverons parmi eux des personnalités de la plus grande valeur, comme DOMINGO MIGUEL TERRADELLAS, qui doit être classé parmi les précurseurs de GLUCK, et ce gracieux et charmant VICENTE MARTIN, heureux rival d'un jour — mais d'un jour seulement — du divin MOZART.

V. — La musique instrumentale.

Suivant les anciennes traditions, de même que la musique religieuse ou dramatique, la musique instrumentale poursuivait son développement progressif, dans le sens du sentiment national. Elle était apparue la dernière dans la sphère d'action des musiciens espagnols — comme du reste dans tous les autres pays, — mais elle avait déjà un passé glorieux : les organistes avec l'insigne CABEZON à leur tête, et l'œuvre si intéressante, pour l'étude des formes de la musique pure, due aux maîtres *vihuelistas* du XVIe siècle et aux non moins admirables *guitaristes* du XVIIe, sont là pour nous le prouver. Pendant la période qui va nous occuper maintenant, nous verrons que la glorieuse école nationale d'orgue n'était pas encore disparue, elle devait même donner naissance, avec le perfectionnement du clavecin, à une nouvelle dérivation, fort peu connue jusqu'à ce jour et qui trouve sa plus haute forme d'expression dans les *Sonates* du PÈRE SOLER. L'étude des clavecinistes espagnols est encore à faire, mais nous semble présenter le plus vif intérêt. Nous verrons aussi se développer l'école du violon qui favorisa grandement la propagation de la musique de chambre. Par contre la *guitare* — l'instrument national par excellence — était bien déchue de son ancienne splendeur. Les salons aristocratiques l'avaient reniée, et à sa place la harpe et le clavecin étaient devenus à la mode. Nous avons vu d'ailleurs que chaque jour les divers instruments prenaient une plus grande place dans la musique religieuse et que le drame lyrique donnait une nouvelle importance à l'orchestre. On comprend donc que pour pourvoir à ces besoins croissants il fallait former des instrumentistes habiles, et tout d'abord ce furent les mêmes maîtrises, et particulièrement la Chapelle royale, qui se chargèrent de les élever et l'on peut affirmer que pendant le XVIIIe siècle tous les instruments d'un usage général furent connus en Espagne et comptèrent même des virtuoses de valeur.

Notre attention doit se porter en premier lieu sur les organistes dont le rôle dans le service religieux était prépondérant. L'illustre lignée des virtuoses attachés aux maîtrises des cathédrales se continue par plusieurs noms illustres, dont quelques-uns nous sont déjà connus, grâce à leurs compositions. Tel ce DON JOSÉ DE TORRES MARTINEZ BRAVO, premier organiste de la Chapelle royale au début du siècle, à qui nous devons un important ouvrage techniqu concernant les instruments à clavier et la harpe *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordi y harpa, con sólo saber cantar la parte ó un baxo e canto figurado...* publié à Madrid, en 1702, à l'imprimerie musicale de l'auteur [1]. Il s'agit d'un travai divisé en trois parties et purement pratique, don l'utilité dut être incontestable, ce qui nous expliqu du reste qu'il obtint les honneurs d'une réédition dès l'année 1736 [2]. On peut remarquer les progrès qu dans l'intervalle avait faits la musique italienne, ca cette seconde édition fut augmentée d'un *nouveau traité, expliquant la façon d'accompagner les compositions musicales d'après le style italien*. Dans ses compositions pour l'orgue, TORRES fait preuve d'un très grand savoir contrapontique et d'une peu commune habileté sur ce difficile instrument, qu'il traite d'après les règles sévères et le goût sobre de la primitive école nationale. Vers la fin de sa vie, devant la prédominance de l'art étranger, importé par FALCONI et les protégés d'ELISABETH FARNÈSE, son inspiration s'affaiblit jusqu'à devenir languissante.

LITÈRES et NEBRA, les deux illustres compositeurs dont on se souviendra, furent de même pendant de longues années organistes de la Chapelle royale, et on peut juger d'après leurs œuvres qu'ils durent être aussi des remarquables virtuoses. A la même maîtrise nous trouvons successivement DON IGNACIO PEREZ, DON MIGUEL RABASSA, DON JOSÉ MORENO Y POLO, DON JUAN SESÉ y DON JOSÉ LIDÓN, artistes de valeur, dont les deux derniers méritent une plus spéciale mention. SESÉ, qui resta presque toute sa vie attaché au service de la cour, d'abord en qualité de troisième, puis en 1765 de deuxième organiste, fut un compositeur distingué; il publia divers ouvrages pour son instrument, parmi lesquels on compte : un service complet de *Versets* pour les Vêpres, en sept livraisons (*Versos de órgano para el cántico del Magnificat y demas Psalmos de la Iglesia* — Madrid, MIGUEL COPIN, 1774); et un recueil de *Six fugues pour orgue ou fortepiano* (Madrid, ibid., 1774), compositions qui démontrent de grandes connaissances techniques. LIDÓN était né à Bejar, dans la province de Salamanque, en 1752. Doué d'une précocité extraordinaire, à l'âge de seize ans il obtint d'emblée à la suite d'un concours la place d'organiste de la cathédrale de Malagá. Sa grande réputation le fit appeler à Madrid où, en 1768, il succédait à RABASSA, en qualité de premier organiste de la Chapelle royale. C'est à cette illustre maîtrise, qu'il devait diriger à partir de 1808, que s'établit sa grande renommée comme virtuose, comme théoricien et comme compositeur. La liste de ses œuvres restées manuscrites, qui sont conservées aux archives de la Chapelle royale, est considérable. On y trouve des *Messes*, des *Lamentations*, des *Hymnes*, des *Miserere*, etc., etc., d'un fort bon style (à noter le charmant *Ave Maris Stella*, publié par ESLAVA dans la *Lira sacro-hispana*); des *Sonates* et des *Fugues* pour orgue, et on lui attribue même la partition d'un drame lyrique : *Glauca y Coriolano*, qui aurait été représenté sur le *Teatro del Principe*. Comme théoricien il a laissé un *Traité d'accompagnement* (*Reglas muy útiles para los organistas y afi-*

1. *Compuestas por D.* JOSEPH DE TORRES, *organista principal de la Real Capilla: Madrid, imp. de la Música, año de 1702.* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

2. Même titre : *Añadido un nuevo tratado, donde se explica el modo de acompañar las obras de música según el estilo italiano, Madrid, Imp. de la Música*, 1736. (A la même Bibl.)

cionados al piano, para acompañar con método), un *Traité de la fugue* et un autre sur l'*Art de moduler*, qui sont restés inédits. Ce dernier a été cité par DON PEDRO ARANAZ, dans son si estimable *Traité de contrepoint et de composition*, où il le qualifie de *precioso manuscrito de modulaciones*. LIDÓN forma aussi de nombreux élèves, parmi lesquels on compte ses deux neveux : ANDRES et ALFONSO LIDÓN, l'un organiste de la maîtrise de Cordoue et l'autre attaché au service de la Chapelle royale; le célèbre FRAY JOAQUIN ASIAIN, moine hiéronymite qui tint l'orgue pendant de longues années au monastère royal de Saint-Jérome, à Madrid, et qui a laissé un grand nombre d'*Offertoires*, une suite de grands *Versets* pour les fêtes solennelles, et neuf *Versets du huitième ton* pour le jour de l'Ascension vraiment remarquables; et enfin FRAY PEDRO CARRERA Y LANCHARES, religieux carmélite du couvent de Madrid, auteur d'un recueil intitulé *Salmodia ó juego de versos* — Madrid, 1792 — (Versets pour alterner avec la psalmodie), suivi d'un supplément ou *Adiciones*, renferment un total de 152 compositions, œuvre de grande valeur, dans laquelle il rend à son maître un chaleureux hommage de gratitude. LIDÓN mourut à Madrid, le 13 février 1827, entouré de respect et d'estime. Après sa mort la direction de la Chapelle royale tomba entre les mains d'un italien inconnu, FRANCESCO FEDERICI, qui n'a laissé aucune trace de son court séjour à ce poste important, où il fut remplacé dès 1829 par le savant ANDREVI.

En Catalogne, D. JOSÉ CABANILLAS semble avoir été le trait d'union entre le XVIIe et le XVIIIe siècle. La vie de ce remarquable organiste se divise presque également entre ces deux périodes, et nous avons dit ailleurs combien son réel mérite fut apprécié des deux côtés des Pyrénées. Du reste, la région catalane fut toujours féconde en artistes de valeur. Au Monastère de Montserrat, par exemple, les anciennes traditions furent continuées par le Père ANTONIO-FRANCISCO CASANOVAS, né à Sabadell, vers 1737, élevé à la fameuse *Escolania* et plus tard organiste du couvent.

Outre des œuvres pour orgue, il composa aussi de la musique religieuse; un de ses *Tantum ergo* à quatre voix est considéré comme une création d'un mérite absolument exceptionnel. Rappelons les noms de son collègue à l'orgue de Montserrat, le PÈRE CARDELLACH et de deux autres élèves de la même école : D. ANTONIO CODERECH, organiste de la cathédrale d'Urgel, et D. PABLO BOSCH, qui le fut de l'église de Tarrasa.

Citons encore, toujours sans sortir de la vénérable Abbaye bénédictine, le PÈRE BOADA, dont nous avons déjà parlé et qui reconstitua l'école après l'invasion française, puis son meilleur disciple le PÈRE BENITO BRELL. Ce dernier, né à Barcelone dans le dernier quart du XVIIIe siècle fit son éducation artistique à la célèbre *Escolania* et parvint à être un organiste de premier ordre et d'un mérite hors ligne, si nous nous rapportons au témoignage de BALTASAR SALDONI[1] qui avait été formé par ses leçons. Le PÈRE BRELL, dont toute la vie s'écoula dans le Monastère de Montserrat, fut presque un inconnu, sauf pour ceux que sa réputation attirait dans cette solitude, et qui restaient stupéfaits, en l'entendant, de rencontrer, en un tel lieu, un artiste si incomparable. Il mourut le 3 juin 1850, en laissant un grand nombre de compositions religieuses avec accompagnement d'orchestre, et beaucoup d'œuvres pour son instrument. Par malheur, porté par la mauvais goût de son époque, il ne sut pas assez se préserver de l'influence italienne, dont l'action fut si néfaste pour l'art espagnol, surtout à partir de l'apparition, sur les théâtres de la Péninsule, des premiers ouvrages de ROSSINI.

On peut dire la même chose de CARLOS BAGUER, appelé généralement *Carlets* par les habitants de Barcelone, ville où il occupa pendant de longues années le poste d'organiste de la cathédrale, car si bien, étant mort le 29 février 1808, à peine âgé de quarante ans, il ne put connaître les opéras du maître de Pesaro, il fut néanmoins un imitateur fervent des musiciens italiens. On cite de lui un oratorio, *La muerte de Abel*, exécuté dans la capitale de la Catalogne, avec beaucoup de succès et qu'on dit composé sous l'influence des ouvrages analogues de CIMAROSA et GUGLIELMI. Quant à ses compositions pour l'orgue, à juger par celle qu'ESLAVA a publiée dans son *Museo orgánico español* (Madrid. — MARTIN SALAZAR, s. d.), elles devaient nous faire apprécier le véritable talent et la virtuosité peu commune de leur auteur. Il est vraiment regrettable qu'elles restent à peu près inconnues.

Aux orgues du Monastère de l'Escurial dont la maîtrise fut toujours très importante, nous trouvons l'illustre PÈRE SOLER, personnalité remarquable qui nous occupera spécialement comme claveciniste, et le PÈRE FALGUERA, tous deux élèves de l'*Escolania* de Montserrat. De-ci et de-là, dans les diverses Cathédrales de province, il y eut aussi des organistes de valeur, dont les noms ne doivent pas être oubliés : tels le célèbre DON JOAQUIN MARTINEZ, qui tint les orgues de Palencia, grande autorité dans la théorie de l'art et partisan décidé de CERONE et NASARRE, qui fut le promoteur de la controverse sur la *Messe Scala Aretina* de VALLS; D. AGUSTIN JIMENEZ, à Murcie; D. JOSÉ ROURÀ, d'abord à Ségovie, puis à Grenade; D. JOSÉ PRECIADO, organiste et maître de chapelle de l'église de Tafalla, et DON DAMIAN SANZ, de Pampelune, deux maîtres dont ESLAVA (*loc. cit.*) loue le savoir et reproduit des œuvres. MANUEL BLASCO DE NEBRA fut doué d'une rare intelligence, savamment développée sous la direction de son oncle, l'organiste de la Chapelle royale, dont nous avons parlé tout à l'heure. Très jeune, il obtint par concours l'orgue de la Cathédrale de Séville; par malheur la mort le ravit à peine âgé de trente-quatre ans, le 12 septembre 1784, sans lui laisser le temps de déployer tout ce que ses bonnes facultés naturelles et son excellente éducation permettaient d'espérer. Nommons encore FELIPE OVINTA et SEBASTIAN ALBERO dont la réputation fut assez grande.

Au groupe des artistes valenciens se rattache D. FRANCISCO VICENTE Y CERVERA, improvisateur de grand mérite. Vers le début du XVIIIe siècle il tenait l'orgue à la cathédrale de Huesca, puis le 3 novembre 1712 il obtint le poste analogue au Collège royal du *Corpus Christi* de Valence, duquel il devait devenir plus tard maître de chapelle. Il a laissé beaucoup d'ouvrages religieux, selon l'usage de cette église, et dans le style de l'école valencienne, dont il fut l'un des derniers représentants. A la *Seo* ou Cathédrale de cette même ville brilla le talent

1. Voir : *Reseña histórica de la Escolania ó Colegio de música de la Virgen de Montserrat en Cataluña, desde 1456 hasta nuestros dias*. Madrid, 1856.

d'organiste de D. Pascual Perez, fort célébré de son temps, puis celui de D. Francisco-Javier Cabo, né à Nájera en 1768. Enfant de chœur à l'église métropolitaine, il y fit ses études musicales et y apprit le solfège, l'orgue et la composition. Encore très jeune, il fut nommé organiste de l'église de *Santa-Catalina*, puis de la Cathédrale d'Orihuela; sa belle voix de ténor le fit appeler à celle de Valence en 1810, où il devint successivement, en 1816 organiste et en 1830 maître de chapelle. Il mourut deux ans après, en laissant un grand nombre d'œuvres religieuses, *Messes*, *Psaumes*, *Hymnes*, *Motets*, qui se font remarquer par une réelle élégance, par la spontanéité de l'inspiration et la simplicité franche et distinguée des dessins mélodiques.

Dans la vénérable basilique de Compostelle, deux autres artistes de valeur passèrent la plus grande partie de leur vie : D. Antonio Sanclemente et D. Ramon Cuellar y Altarriba. L'un et l'autre se distinguèrent comme virtuoses sur l'orgue, et le second passe à juste titre comme l'un des meilleurs représentants de l'école italianisée de l'*Espagnoleto*, dont il avait été le disciple. Successivement il tint l'orgue et remplit les fonctions de maître de chapelle dans diverses Cathédrales de la Péninsule : c'est ainsi que nous le voyons succéder le 18 juillet 1812 à son maître Francisco-Javier Garcia, à la maîtrise de la *Seo* de Saragosse, puis en 1817 à celle d'Oviedo et enfin en 1828 à celle de Santiago, sa ville natale, où il mourut le 7 janvier 1833. Ses œuvres dans le genre religieux, parmi lesquelles on cite une *Messe en ré majeur*, une autre de *Requiem* suivie du *Libera me*, cinq *Magnificat* et un *Te Deum*, se font remarquer par le feu et l'enthousiasme, ainsi que par le profond savoir; elles sont dispersées dans la plupart des églises d'Espagne et notamment dans celles de Saragosse. On apprécie surtout ses compositions pour l'orgue d'un style peu pur, mais d'une franche inspiration.

Citons enfin le célèbre organiste D. Joaquin Tadeo Murguía, né à Irun en 1758. Sa réputation comme improvisateur tant, dans le genre libre comme dans le style fugué, fut extraordinaire et se répandit même à l'étranger. Doué d'un profond savoir et d'une virtuosité peu commune, il émerveillait par la richesse exubérante de sa fantaisie. Le 14 mai 1789 il obtint par concours le poste d'organiste de la Cathédrale de Malagá, qu'il conserva jusqu'au 10 août 1836, date de sa mort. A son habileté technique il ajoutait un véritable talent comme compositeur; nous connaissons de lui plusieurs chansons dans le style profane et d'après le goût du temps, *Boleros* ou *Seguidillas*, tout à fait caractéristiques et d'un charme réel.

Nous ajouterons quelques mots sur les constructeurs d'orgue, car cette industrie artistique s'était fort développée en Espagne pendant le XVIIIe siècle. Le plus célèbre fut D. Jorge Bosch, naturel de Palma de Mallorca. On ne sait où il apprit les principes de son art, mais il se fit remarquer en construisant les orgues de la Cathédrale et des couvents des Franciscains et des Dominicains de sa ville natale. La renommée de ces magnifiques instruments lui fit confier la construction du nouvel orgue de la Chapelle royale; inauguré le 8 décembre 1775. Il subsiste encore de nos jours et nous prouve que Bosch n'était pas un mécanicien vulgaire et routinier. Nommé en 1778 conservateur des orgues de la cour, il ne quitta son service que pour construire celui situé sur la travée de l'épître, dans la Cathédrale de Séville, qui doit être jugé comme une merveille de mécanique; il possède 119 registres répondant à quatre claviers et aux contres, et le nombre de ses tuyaux résonnants s'élève à 5 326[1]. Bosch employa dix années pour achever ce véritable monument, apprécié généralement comme un chef-d'œuvre. Parmi ses émules et ses élèves, on cite D. Julián Orcasitas, constructeur des orgues de Murcie, malheureusement brûlées en 1853; D. Guillermo de Luque, qui construisit celui de la Basilique *del Pilar* à Saragosse et Don Julián de la Orden, à qui l'on doit les deux beaux instruments que l'on trouve à la Cathédrale de Malaga, construits vers les dernières années du siècle qui nous occupe.

Sur ce sujet purement technique ou, pour mieux dire, d'industrie appliquée aux arts, il fut publié à cette même époque un ouvrage digne d'estime : *Cartas instructivas sobre los órganos, documento á los S.S. Eclesiasticos que los costean, y á los organistas que los revisan, usan y conservan... Por* D. Fernando Antonio de Madrid (Jaén., imp. de Doblas, 1790. — A la Bibl. *Nacional* de Madrid). Signalons aussi que le savant théoricien Père Soler, organiste de l'Escurial, avait traité de cette même question dans un curieux opuscule intitulé : *Carta satisfactoria que escribió el* P. Fr. Antonio Soler *al Ilmo. Dean y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los S.S. Jueces á la obra del órgano nuevo, construido por* D. Joseph Casas... (*Madrid. Imp. de* Andrés Ramirez 1778 — A la Bibl. *Nacional* de Madrid[2]). Il y fait preuve de connaissances non vulgaires, concernant le difficile instrument qu'il pratiquait avec une maîtrise incontestable, et formule des observations fort justes et raisonnables dictées par une grande expérience.

Le nom de l'illustre moine hiéronymite nous porte tout naturellement à parler des maîtres du clavecin, parmi lesquels il nous semble avoir droit au premier rang. L'opinion courante et presque universellement adoptée, est celle que Domenico Scarlatti[3], fils du célèbre maître napolitain Alessandro, fut le propagateur de cette sorte de musique de chambre en Espagne. Bien qu'il soit hors de toute contestation que son influence sur cette branche de l'art fut considérable, il faut reconnaître que bien avant sa venue à la cour de Philippe V en 1729, appelé pour redevenir le maître de clavecin de son ancienne élève la fille du Roi de Portugal, alors épouse du Prince des Asturies, il existait dans la Péninsule une école indigène d'organistes et de joueurs de clavicorde, de la plus grande importance; les œuvres de l'insigne Antonio de Cabezon, *organista y clavicordista de Cámara* de Charles V et de Phi-

1. Ces détails sont pris de la description faite par D. Antonio Ponz dans son *Viaje de España*... (Madrid, Ibarra, 18 vol. publiés de 1772 à 1794. — Voir le vol. XVIIIe, p. 226). On peut aussi trouver des renseignements sur le chef-d'œuvre de Bosch, dans la *Descripcion artistica de la Catedral de Sevilla*, por D. Juan Agustin Gean Bermudez (Sevilla, Viuda de Hidalgo, 1804).

2. Outre l'écrit du Père Soler, cet ouvrage contient une autre lettre dudit Casas, conservateur des orgues de l'Escurial.

3. Né à Naples en 1683, mort dans la même ville en 1757, il resta au service de la Cour d'Espagne de 1729 à 1754.

LIPPE II en sont un témoignage convaincant. Personne n'a jusqu'à présent attribué l'invention de la *Sonate* à DOMENICO SCARLATTI, mais on ne saurait nier qu'il a joué un rôle considérable dans l'histoire du développement de ce genre de compositions, d'une importance capitale dans l'art classique, car nous retrouvons virtuellement son plan tant dans le *Quatuor* que dans la *Symphonie*.

Les éléments mis à contribution par SCARLATTI ont une relation directe, suivent une ligne d'idées parallèle avec celle qui informe la conception artistique de ses plus illustres contemporains, BACH et HÆNDEL, COUPERIN et RAMEAU. Cependant ce parallélisme ne nous semble pas absolument exact. Nous avons signalé l'influence directe que certaines formes des danses populaires ou aristocratiques espagnoles, *Pavana* ou *Sarabanda*, par exemple, exercèrent sur la constitution du genre de composition intitulé *Suite*. Le même BACH n'échappe pas au charme caractérisque, à l'élégance innée de ces rythmes gracieux et de ces mélodies originales; or cette influence, d'après notre avis, a sans doute dû être beaucoup plus efficace sur le génie du musicien napolitain, d'abord et inconsciemment par une affinité de race, et en second lieu par une connaissance plus directe des véritables modèles. Il est à supposer que SCARLATTI pendant son long séjour à Madrid dut connaître les œuvres des organistes et des clavicordistes espagnols continuateurs de l'école de CABEZON. Quoique la question ne puisse pas encore être résolue d'une façon satisfaisante, on peut tout de même se hasarder à indiquer que les influences du milieu ambiant ne durent pas laisser d'exercer une certaine action sur le processus de l'évolution du maître étranger. Le fait certain est que presque simultanément le PÈRE SOLER compose son admirable recueil de *Sonates* — que nous sommes les premiers à signaler — et qu'il se montre dans ces exquis chefs-d'œuvre franchement national et de la plus grande originalité. Son esprit est aussi loin de SCARLATTI, son prédécesseur, que de HAYDN dont à peine il put voir fleurir le génie.

Les compositions pour le clavecin du moine espagnol ne restèrent pas ensevelies dans le cloître de l'Escurial, elles furent imprimées à Londres, sans date, et voici leur signalement : *XXVII Sonatas para Clave, Por el Padre* FRAY ANTONIO SOLER. *Que ha impreso* ROBERTO BIRCHALL. *Nro 133 New Bond Street. Price 15 s.*[1]. Ce recueil est particulièrement intéressant par le nombre des œuvres, bien plus que suffisant pour faire admirer l'abondance et l'originalité de l'auteur, et par son absolue nouveauté. Il reste jusqu'à ce moment unique de son genre dans la littérature musicale espagnole, et il nous découvre une puissante personnalité artistique digne de la plus grande admiration. La hardiesse d'esprit du PÈRE SOLER et sa profonde science se révèlent surtout dans l'emploi des modulations, car ayant compris tout ce que permettait l'accord tempéré des instruments à clavier, il devance franchement son époque et semble ouvrir une nouvelle sphère d'action à la musique. Nous devons rappeler que le savant moine fut l'auteur d'un important ouvrage théorique concernant ce sujet, qu'il intitula *Clef de la modulation*[2]. Il y donne des règles *para que los tránsitos de un término á otro (aunque sean los mas opuestos ó mas distantes) se logren con una suavidad que el oido los acepte, y el entendimiento los apruebe*[3], et ses ingénieuses déductions méritèrent des louanges de la part de compositeurs aussi remarquables que NEBRA, MIR DE LLUSA, RIPA et CASELLAS.

En effet, par la nouveauté des modulations, quelques-unes de ces compositions, les nros IV, VI, VII, XV et XXV entre autres, se font remarquer tout particulièrement; on y peut observer des heureux traits d'audace, qui font pressentir des temps nouveaux, car l'auteur, bien que classique par la forme, est déjà romantique par la couleur et par le sentiment. C'est précisément ce romantisme latent qui lui donne le caractère foncièrement national que nous avons signalé. On ne peut s'y tromper, l'art populaire lui sert d'inspiration et de modèle; il en utilise les rythmes, les dessins mélodiques, et même les harmonies. Telle *Sonate*, le nro IV pour n'en citer que celle-là, est composée dans le rythme du *Bolero*; plusieurs autres, les nros VIII, X, XV, XIX, XXI et XXIII, procèdent directement des chansons andalouses, *polos*, *medios polos* ou *cañas*, et notons bien qu'il ne s'agit pas d'une imitation ni d'une transcription, car la couleur nationale provient plutôt des idées en elles-mêmes que de leur développement. Nous reproduisons un fragment (Exemple XIV) de la *Sonate* nro XXIV, qui le fera comprendre en toute clarté; rien de plus caractéristique que le thème principal, bien *flamenco* (bohémien) par sa grâce mélancolique et son accent passionné; néanmoins il est traité dans une forme classique, sobre et sévère, mais non dépourvue d'élégance.

Le plan des *Sonates* du PÈRE SOLER est presque le même que celui des *Sonates* de SCARLATTI. Elles sont composées de deux fragments qui doivent être répétés, dont le premier expose le thème dans le ton fondamental, puis module en développant divers contre-sujets, pour arriver à la dominante; et le second, reproduisant le thème dans cette nouvelle tonalité, par des modulations successives revient pour conclure au ton du commencement. On comprend aisément combien la rigidité de ce plan préconçu devait limiter la fantaisie créatrice de l'auteur; malgré cela le moine espagnol ne s'y sent nullement gêné, à chaque instant il fait preuve de sa verve spirituelle et nous surprend par des trouvailles imprévues. Ce n'est pas seulement lorsqu'il se montre sous l'aspect national — sans doute le plus intéressant et caractéristique — que l'illustre maître est digne d'admiration, il l'est aussi dans ses créations d'un sentiment plus général, comme celui qui domine dans la *Sonate* nro XI, page vraiment délicieuse, pleine de grâce et de poésie, que le divin MOZART lui-même aurait pu signer.

Et remarquons bien encore que toute cette musique est purement *classique*, dans le vrai sens du mot, c'est-à-dire qu'elle a été produite naturellement et spontanément, sans calcul rationnel et sans la moindre affectivité passionnelle prépondérante. Dans le développement de ces œuvres, nous ne trouvons aucune sentimentalité extérieure à la

1. Nous en connaissons des exemplaires aux Bibliothèques de Hambourg, Cambridge et au *British Museum*.

2. *Llave de la Modulacion, y Antigüedades de la Música...*, Madrid, JOACHIM IBARRA, 1762.

3. « Pour que les passages d'un ton à un autre (bien qu'ils soient les plus opposés ou les plus éloignés) puissent se faire avec une suavité telle que l'ouïe les accepte et l'intelligence les approuve. » *Loc. cit.*


Cantabile And.no
CLAVECIN
tr
etc.

technique, ou du moins agissant sur celle-ci. Les morceaux pour clavecin de COUPERIN ou de RAMEAU portent presque toujours un titre suggestif, tendant à éveiller une idée; parmi les vingt-sept *Sonates* du PÈRE SOLER, une seule, le n[ro] XII, a été composée avec une intention descriptive, indiquée par l'épigraphe : *De la Codorniz* (La Caille), et en effet l'artiste prend, comme thème de son œuvre, l'accent rythmique si défini du chant de cet oiseau, et imite avec la plus bonne fortune son gracieux roucoulement. Il s'agit d'une adorable idylle printanière, d'un charme ingénu et naïf. Encore une autre composition du maître se rattache à ce même ordre d'idées, la *Sonate* pour le *pianoforte* portant le titre *L'Évantail*, aussi imprimée à Londres (Au *British Museum*).

Jusqu'à ce jour le PÈRE SOLER reste le seul claveciniste espagnol dont nous connaissions des œuvres imprimées, et certes ce précieux recueil de *Sonates*, d'une si grande originalité, possède une réelle valeur et mériterait d'être bien plus connu, mais néanmoins il s'en trouve quelques autres dont les compositions manuscrites présentent un non moindre intérêt, comme ce DON JUAN MORENO Y POLO, de qui il existe des *Sonatines* charmantes. Le gracieux *Minuetto* de l'une d'elles[1] est daté sur l'autographe de l'année 1774, et l'on doit reconnaître qu'il s'agit d'une œuvre bien *avancée* pour son temps, surtout si nous tenons compte que l'auteur sûrement ignorait alors les créations du génie de HAYDN, car il vécut isolé à Tortosa, petite ville espagnole de second ordre.

On cite encore avec éloge DON ISIDORO CASTAÑEDA Y PARÉS, professeur de clavecin à Cadix, pendant le dernier quart du XVIII[e] siècle, qui forma de nombreux élèves, fort habiles virtuoses, et à qui nous devons un court *Traité théorique sur les premiers éléments de la musique*[2], mis au jour en ladite ville en 1783. Ajoutons que DON BENITO BAILS, directeur de mathématiques de l'école d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts (*de San Fernando*), avait publié à Madrid, en 1785, une traduction en langue castillane des leçons de clavecin d'ANTON BEMETZRIEDER (Paris, BLUET, 1771) sous le titre de *Lecciones de clave y principios de harmonia* (Madrid. IBARRA, 1785. — A la Bibl. *Nacional* de Madrid). On sait que la rédaction de ce médiocre ouvrage, qui n'eut de succès que parmi les gens du monde parce qu'à ce moment il était à la mode d'avoir l'air de s'occuper de théorie musicale, sans y rien comprendre, est due au spirituel génie de DIDEROT[3]. La traduction de BAILS, savant mathématicien mais faible amateur de musique, est une nouvelle preuve de l'influence exercée, à cette époque, sur les classes cultivées de la société espagnole, par l'esprit français.

La même influence se laisse apercevoir dans le développement de l'art du violon, si nous tenons compte du rôle qu'y joua vers la fin du siècle qui nous occupe le violoniste BOUCHER, disciple de NAVOIGILLE aîné, qui s'était surnommé lui-même *Alexandre des violons*. Cependant bien avant sa venue à la cour de CHARLES IV, grand amateur de musique de chambre, faisant lui-même la partie de second violon dans les *Quatuors*, les instruments à archet avaient trouvé en Espagne des virtuoses émérites. On se souviendra de la polémique suscitée par l'introduction des violons dans la musique religieuse, et qu'à partir de l'année 1635 ils avaient été admis à faire partie de l'orchestre de la Chapelle royale. Depuis lors, l'étude des instruments à archet prit une énorme prépondérance, qui devait encore s'accroître par la vogue qu'obtint la musique de chambre dans les salons aristocratiques, pendant la seconde moitié du XVIII[e] siècle. On peut dire que HAYDN et BOCCHERINI y régnèrent en souverains absolus. Le PRINCE DES ASTURIES fut le premier à imposer cette nouvelle mode, vite adoptée par la cour et la société élégante, et de même qu'au palais royal, il y avait des séances de musique chez divers grands seigneurs, comme le DUC D'OSUNA et la COMTESSE-DUCHESSE DE BENAVENTE. On cite tout particulièrement les réunions musicales célébrées chez SANCHEZ CARNICERO, bibliothécaire du Roi, et chez l'auteur du poème sur *La Musique*. IRIARTE, ami intime et élève de DON ANTONIO RODRIGUEZ DE HITA, le célèbre maître de chapelle du couvent de l'Incarnation, nous raconte dans une de ses poésies (écrite vers 1776) qu'on y exécutait des quatuors, et exprime dans ce *romance*, écrit en des vers bien plus souples et élégants que ceux de son lourd poème didactique, toute son admiration fervente pour le génie de HAYDN, *compositeur séduisant qui avec ses doux échos m'a ravi une grande partie de mon amour* — tout en disant plus loin — *le chant de HAYDN est noble, il est vrai et simple*[4]. »

IRIARTE, qui aimait la musique avec passion, jouait lui-même avec une certaine habileté le violon et l'alto et, non content de faire sa partie dans les Quatuors de son maître préféré, il avait étudié l'harmonie et même composé des *Symphonies concertantes*, exécutées dans son salon par un petit orchestre d'amateurs et bien accueillies des invités, d'après ce qu'il nous dit lui-même dans la VII[e] de ses *Épîtres familières*[5]. Par malheur ces tentatives de musique symphonique, composées par une personnalité aussi intéressante, semblent complètement perdues.

Même en province, les QUATUORS de HAYDN furent cultivés avec amour. A Cadix, par exemple, ville qui était à cette époque une véritable métropole artistique rivalisant avec la capitale, nous trouvons deux admirateurs enthousiastes du maître autrichien : le MARQUIS D'UREÑA et le MARQUIS DE MÉRITOS. Ce furent deux personnalités curieuses et intéressantes qu'il serait injuste de laisser dans l'oubli, car tant l'un que l'autre comptent parmi les hommes les plus distingués de leur temps.

Le premier était doué d'une de ces rares intelligences capables de s'intéresser à tout avec succès, ainsi fut-il en même temps peintre, poète, musicien, astronome, architecte, physicien, mathématicien, et homme industrieux capable de construire

1. Il a été exécuté par le pianiste espagnol RICARDO VIÑES, dans sa série de concerts : *La Musique de clavier depuis ses origines jusqu'à nos jours*, donnée à Paris en mars-avril 1905.

2. *Cadix*. HONDILLO E IGLESIAS, 1783; on en trouve une recension dans le *Journal encyclopédique* du mois de juin de ladite année (p. 560).

3. Il ne fit, dit-il, autre chose que « *corriger le mauvais français tudesque de l'auteur* », mais, quoi que DIDEROT prétende, on y reconnaît certainement le cachet original de son style.

4. *Epistolas en verso* (IX). *Escrita en 20 de Mayo de 1776, á una dama que preguntó al autor que amigos tenia.* (Voir RIVADENEYRA, *Bibl. de Autores españoles*, t. LXIII. — *Poetas lιricos del siglo XVIII*, t. II.)

5. *Ibid.* = *Epistola VII. Escrita en 8 de Enero de 1776. — Describe el poeta á un amigo su vida semifilosófica.* (*Loc. cit.*)

un orgue de ses propres mains, d'écrire un poème ou de composer une symphonie. Il nous a laissé un fort curieux *Discours sur la Musique dans le Temple* [1] dans lequel il fait la défense de la musique instrumentale contre les attaques de l'ABBÉ PLUCHE [2], et de même que le PÈRE FEIJOÓ censure durement l'intrusion de l'opéra italien dans le sanctuaire. « Que diraient les Pères de l'Église, s'ils entendaient résonner dans le temple du Seigneur les airs du *Démophon* ou de l'*Énée* de METASTASE, ou bien ceux d'*Ariane* ou de *Berénice*? » Quoique amateur enthousiaste de la musique instrumentale, le MARQUIS D'UREÑA juge le plain-chant comme *la véritable musique du ciel*, et naturellement reprouve avec justice ce qu'il appelle les *grossières bouffonneries musicales* des organistes qui se plaisent à reproduire sur leur noble instrument les bruits de la nature ou les cris des animaux. La plus intéressante partie de ce travail est celle où l'auteur prétend déduire *de la Nature* une *Grammaire de la Musique*, ayant pour base la résonance des cordes, d'accord avec les théories de RAMEAU et D'ALEMBERT qui semblent être ses inspirateurs directs. D'après cet auteur, la mélodie n'est autre chose *que l'orthographe universel du genre humain, corrigé par l'art*, définition contenant un aperçu fort clairvoyant pour l'époque du caractère éminemment sociologique de l'art des sons, et il ajoute « qu'il croit que le plus sûr moyen de composer une Musique religieuse, caractéristique du temple, utile et vraiment acheminée vers son but, *serait de l'assujettir aux lois de l'éloquence* ». On peut s'apercevoir sans difficulté que le MARQUIS D'UREÑA, tout en suivant une fausse direction, visait à établir sur des fondements scientifiques une *Esthétique musicale*, qu'il appelle parfois indistinctement *Grammaire, Poétique* ou même *Rhétorique de la Musique*. Par malheur ces doctrines sont exposées dans un style incorrect, confus et si peu clair, que souvent il est presque impossible de bien comprendre ce que l'auteur a voulu dire [3].

Son concitoyen et ami le MARQUIS DE MÉRITOS fut aussi une personnalité non moins curieuse. Né à Cadix le 15 novembre 1735, dans une situation fortunée, les dernières années de sa vie s'écoulèrent d'une façon misérable et même tragique. Il mourut à Madrid le 9 juin 1811, et fut enterré par charité. Les historiens de la littérature espagnole le jugent [4] non sans raison comme l'un des hommes les plus marquants, distingués et illustres de son époque. Passionné de musique et fin connaisseur en matière d'art, il contribua grandement à développer, en Espagne, la connaissance du génie de JOSEPH HAYDN, avec qui il soutint une longue correspondance épistolaire. Sans doute il n'est pas étranger à la création d'un des plus purs chefs-d'œuvre du maître, *Les sept paroles de Jésus-Christ sur la croix*, ces admirables compositions symphoniques, écrites en 1785, précisément pour une confrérie de gentilshommes de Cadix, désireuse de posséder des intermèdes musicaux, pour être exécutés pendant une émouvante cérémonie religieuse célébrée tous les ans le Vendredi-Saint, et dont la tradition persiste encore de nos jours; elle consiste dans une longue méditation sur les trois heures d'agonie du Rédempteur, au cours de laquelle un prêtre monte en chaire et prononce une des sept paroles, dont il développe le sens dans une pieuse exhortation, après quoi il se prosterne devant l'autel et, pendant ce temps, l'on exécute un morceau de symphonie adapté au sujet. On sait que *Les sept paroles* étaient estimées par HAYDN comme un de ses meilleurs ouvrages [5].

A côté de l'influence indirecte, mais puissante du maître autrichien — les témoignages d'IRIARTE, SAMANIEGO et du MARQUIS DE MÉRITOS suffisent à nous le prouver, et du reste nous aurons à la signaler dans quelques-unes des plus belles créations du début du XIXe siècle, comme le beau *Stabat Mater* de NICOLAS LEDESMA, visiblement inspiré des *Sept Paroles*, — nous devons tenir compte de l'action exercée sur le développement de la musique espagnole par un artiste fécond et doué d'une extraordinaire originalité, le célèbre violoncelliste LUIGI BOCCHERINI. La cour de CHARLES III était à ce moment le centre de réunion des plus grands virtuoses de l'Europe et, vers la fin de 1768, il se rendit à Madrid pour y chercher fortune, en union du violoniste MANFREDI, élève de NARDINI. A vrai dire ses légitimes espérances furent déçues grâce aux intrigues d'un certain GAETANO BRUNETTI, violoniste au service du Prince héritier. Le fait est que BOCCHERINI, plus préoccupé de sa gloire que de sa fortune, ne songea guère à ce qui pouvait assurer celle-ci. Néanmoins, protégé d'abord par l'Infant DON LUIS, frère du monarque, à qui il dédiait dès 1769 *Sei Quartetti* (opéra 6), il fut attaché au service royal à partir de l'année 1785, et conserva cette position après que CHARLES IV eut succédé à son père le 14 décembre 1788. C'est à Madrid qu'il passa le reste de sa vie, jusqu'à sa mort survenue le 28 mai 1805, à l'âge de plus de soixante-cinq ans, suivant l'acte de décès inscrit dans les registres de la paroisse de Saint-Juste.

Pendant cette période de presque quarante années, BOCCHERINI produisit le plus grand nombre de ses trois cents soixante-six compositions instrumentales, d'autres œuvres pour voix et orchestre, parmi lesquelles on compte un *Stabat Mater* (à trois voix, avec deux violons, alto, violoncelle et contre-

1. Inséré à la fin du volume : *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo : contra los procedimientos arbitrarios sin consultura de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa. Por el* MARQUES DE UREÑA, *Madrid, 1785, por* D. JOAQUIN IBARRA, *impresor de Cámara de S. M.* — (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

2. Dans ses : *Harmonies des Psaumes et de l'Évangile*, Paris, 1764.

3. Nous n'avons pas à nous étendre sur le mérite littéraire du MARQUIS D'UREÑA, dont le poème *La Posmodia*, ou éloge des paresseux, ne manque pas d'esprit ni de verve satirique. On peut trouver sa biographie détaillée dans le *Diccionario biográfico de gaditanos ilustres* de CAMBIASO.

4. Voir le *Bosquejo* (Esquisse) *histórico-crítico de la Poesía Castellana en el siglo XVIII* (chap. XIV), par le MARQUIS DE VALMAR, dans le tome LXI de la *Biblioteca de Autores Españoles*, publiée par RIVADENEYRA.

5. La partition originale des *Sept Paroles* est composée pour divers instruments et chacun des numéros, hors le Prélude et le finale, est précédé par un Récitatif de Basse, qui expose le texte sacré. L'œuvre ainsi conçue fut publiée en 1787 chez ARTARIA, sous le numéro op. 47. Peu de temps après parut une nouvelle édition en réduction pour quatuor à cordes, faite par le propre auteur (op. 48). Enfin, contre l'opinion générale, ce ne fut pas MICHEL HAYDN qui en 1794 ajouta à cette composition quatre parties de chant; cette transformation de son chef-d'œuvre est due à JOSEPH HAYDN lui-même, qui profita d'un poème écrit en allemand par VAN SWIETEN et traduit en italien par CARPANI. Sous cette dernière forme *Les sept paroles* furent publiées en 1801 chez BREITKOPF et HAERTEL. Le manuscrit original se trouve aux archives du PRINCE ESTERHAZY, à Eisenstadt.

basse, op. 61), une cantate sur le sujet d'*Inès de Castro*, des *Villancicos* pour la fête de Noël, exécutés à la Chapelle du Palais royal en 1783, un *Ballet espagnol* pour la cour de Darmstadt qui date de 1775, et même un opéra en deux actes : *La Clementina*, composé sur un poème de DON RAMON DE LA CRUZ, et joué en 1786, sur le théâtre privé de la DUCHESSE DE BENAVENTE. Surtout ses œuvres de musique de chambre, *sonates, trios, quatuors* et *quintettes* pour instruments à archet, d'une inspiration si fraîche et d'une veine si facile, furent très répandues. On les jouait un peu partout, car le maître avait arrangé plusieurs de ses compositions de façon à pouvoir être exécutées avec une partie de guitare obligée, ce qui naturellement contribua à augmenter leur popularité.

Pour interpréter tant les œuvres de HAYDN que celles de BOCCHERINI on avait besoin de bons violonistes et d'habiles joueurs de violoncelle, car ce dernier, virtuose, lui-même sur le second de ces instruments, se plaisait à lui confier dans ses compositions des passages d'une certaine difficulté. Le fait est que la technique des instruments à archet fut assez répandue en Espagne pendant l'époque qui nous occupe. La tradition prétend même que déjà vers la fin du XVIIe siècle il aurait existé une école nationale très avancée et remarquable par la clarté et la vigueur du son; c'est ainsi qu'en 1738 l'infant DON PHILIPPE DE BOURBON avait fait venir à Parme deux violonistes espagnols, pour diriger la musique de sa maison, et que ces deux virtuoses, par leurs grandes qualités techniques, firent que l'école parmesane fut respectée dans toute l'Italie. Tout cela nous semble fort sujet à caution, car personne jusqu'ici n'a fait mention des noms de ces deux artistes, et il semble étrange qu'ils soient passés inaperçus même dans le pays qu'ils avaient surpris par les ressources de leur art. Cependant, d'après le témoignage de TEIXIDOR rapporté par SORIANO FUERTES [1], il paraît que lorsque les premiers élèves de TARTINI arrivèrent en Espagne, ils furent surpris de rencontrer quelques virtuoses d'une remarquable habileté, comme DON JOSE MONALT, digne émule de CHRISTIAN RINALDI, disciple distingué du maître istrien, DON ESTEBAN ISERN, DON FELIPE MONREAL, DON JUAN LEDESMA et DON FRANCISCO GUERRA. Mais nous ne connaissons rien de certain sur ces artistes, et il faut nous en tenir aux témoignages plus ou moins exagérés de leurs contemporains.

Par contre DON JOSEPH HERRANDO, premier violon attaché à la Chapelle royale du couvent de l'Incarnation vers la moitié du XVIIe siècle, nous a laissé de nombreuses preuves de son très réel talent. Il est l'auteur d'une des premières méthodes de violon [2] qui aient été rédigées en castillan, et de ce chef a contribué d'une façon efficace à développer, dans la Péninsule, l'enseignement des instruments à archet. Il avait du reste appris à bonne école, car dans l'introduction de son ouvrage technique il déclare avoir reçu des leçons de l'illustre CORELLI. Parmi ses diverses compositions, fort louées de son temps, il nous est parvenu un recueil de *18 new Spanish Minuets* [3], imprimé à Londres en 1760, et le manuscrit autographe de 6 charmantes *Sonatine a solo per violino di V corde* [4] composées en 1754 pour divertissement du chanteur FARINELLI à ce moment dans toute la plénitude de la faveur royale.

Le traité didactique d'HERRANDO ne fut point un cas isolé, car il en existe tout au moins un autre, celui du guitariste DON FERNANDO FERRANDIERE, intitulé *Promptuario músico para el instrumento de Violin y Canto*, imprimé à Malagá en 1791. Signalons encore à titre de curiosité l'opuscule purement élémentaire [5] de MINGUET E IRÔL, bizarre personnage qui était en même temps maître de danse, habile virtuose sur la guitare, *graveur de timbres et autres choses*, d'après ses mêmes indications, qui prétend enseigner les règles générales pour jouer tous les instruments usuels, tels que *guitarra, tiple, vandola* (trois variétés du même instrument), *citara* (la guitare portugaise à cordes d'acier), *clavicordio, órgano, harpa, salterio* (psalterion), *bandurria* (mandoline), *violín, flauta-travesera, flauta dulce* y *flautilla* (deux variétés de flûte et la petite flûte), tout cela contenu dans un petit in-8° de 18 feuilles doubles et 7 planches gravées. Ces dernières sont en réalité la seule chose intéressante du volume, car on y trouve reproduits plusieurs airs de danses populaires, d'après les versions les plus répandues pendant le XVIIIe siècle, comme la *jota* aragonaise, le *fandango*, les *folias*, les *seguidillas*, etc., ainsi qu'une autre intitulée la *ra fa*, dont la tradition semble perdue, et qui présente des analogies avec les *modinas* portugaises.

Toute une série de violinistes remarquables, soit comme virtuoses, soit comme compositeurs de musique de chambre, serait à citer, car ce genre artistique jouit de la plus grande vogue en Espagne, pendant la seconde moitié du siècle qui nous

1. Voir *Historia de la Música española...* (Madrid, 1855-1859, t. IV, p. 82). Les renseignements donnés par cet auteur ont toujours besoin d'être contrôlés, c'est pourquoi nous ne les rapportons qu'avec la plus grande réserve. DON FRANCISCO TEIXIDOR, maître de chapelle du Couvent des *Descalzas reales* et plus tard vice-directeur de la maîtrise du palais, a laissé un ouvrage sur l'histoire de la Musique : *Discursos sobre la historia universal de la Música*, dont seulement le 1er vol., imprimé à Madrid en 1804, a paru. Nous n'avons jamais eu l'occasion de le voir.

2. *Arte y puntual explicacion del modo de tocar el violin con perfección y facilidad... Compuesto por* D. JOSEPH HERRANDO, *Primer violin de la Real Capilla de la Encarnacion* (Madrid, sans date, mais probablement de 1756). — A la Bibl. *Nacional* de Madrid. — On y trouve le portrait de l'auteur, finement gravé sur cuivre par le remarquable artiste CARMONA.

3. Au *British Museum*. — La plupart de ces *Menuets* pour violons sont de HERRANDO, mais il y en a quelques-uns anonymes, et un seul signé du nom CABAC, artiste qui reste inconnu.

4. Très beau manuscrit de 28 feuilles, format oblong, conservé au *Liceo* de Bologne. C'est sûrement l'original présenté par l'auteur au favori de FERDINAND VI, et il porte la suivante dédicace : *Sonatine a solo per violino di V corde, per divertimento del Sig.* D. CARLO BROSCHI FARINELLI, *Cav. dell'abito di Calatrava e Criado Famig. di S. M. Cat. composte da* D. GIUSEPPE ERRANDO, *Primo violino della Real cappella di N. Signora dell'Incarnazione l'anno 1754.* Il est à remarquer que le patronymique de l'auteur est transcrit avec l'orthographe italien.

5. *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Citara, Clavicordio, Organo, Harpa, Salterio, Bandurria, Violin. Flauta-travesera, Flauta-dulce y la Flautilla : con varios tañidos, danzas, contradanzas y otras cosas semejantes, demonstradas y figuradas en diferentes láminas finas por música y cifra, al estilo castellano, italiano, catalan y francés, para que cualquier aficionado las pueda comprehender con mucha facilidad y sin Maestro : con una breve explicación de como el autor los aprendió, que está al volver de esta hoja...*, etc. (s. l. n. d., mais imprimé en *Madrid*, d'après l'imprimatur, en *1753*). — (A la Bibl. *Nacional* de Madrid). — Dans son *explication préliminaire*, l'auteur déclare avoir profité du remarquable ouvrage sur la guitare de GASPAR SANZ (Saragosse, 1674 et 1697) et de celui de D. SANTIAGO DE MURCIA, maître de MARIE-GABRIELLE DE SAVOIE épouse de PHILIPPE V.

occupe. et fut cultivé non seulement par des artistes étrangers comme PAGANELLI, VACCARI et particulièrement BOCCHERINI, mais par des artistes indigènes, qui même brillèrent hors de leur pays d'origine. Rappelons par exemple le nom de ce CARLOS ORDOÑEZ, espagnol de naissance, qui s'établit en Autriche vers 1760, et parvint à devenir secrétaire d'un *Landgerichte* ou Tribunal champêtre. Violoniste habile et compositeur de talent, il écrivit des *quatuors* et s'attaqua même à la symphonie. Ses œuvres [1] furent exécutées avec succès dans les *Akademien* — pour mieux dire concerts — de la célèbre *Tonkünstler Societät* de Vienne, ce qui n'est pas peu de chose, car à cette époque ladite société était l'arbitre du goût musical pour la patrie de HAYDN. HANSLICK dans sa *Geschichte des Conzertwesens in Wien* (Vienne, 1869. Braumüller, p. 113) prétend qu'en 1766 il était attaché à la Chapelle impériale, mais KOCHEL a prouvé que cette opinion était erronée [2].

Citons encore un certain OLIVER, violoniste de la Chapelle royale, qui se fit applaudir dans des concerts en Allemagne et en Angleterre [3] et qu'on pourrait peut-être identifier avec son homonyme J. A. OLIVER, maître de musique au deuxième régiment d'infanterie écossaise, vers la fin du XVIIIe siècle, dont il subsiste une collection de *Quarante divertissements militaires pour 2 clarinettes, 2 cors et 2 bassons*, gravée à Londres en 1792, au dire de FÉTIS, et un recueil d'*Italian songs for the Guittar* (London, PRESTON, 1795) cité par GERBER [4].

ANTONIO XIMENES, premier violon de la chapelle de l'église collégiale d'Alicante, a laissé *3 Sonates pour le violon avec accompagnement de Basse*, op. 2 (Paris, VIDAL, vers 1780) et le souvenir d'une grande habileté sur son difficile instrument. Deux autres virtuoses portant le même nom patronymique se distinguèrent à Londres : l'un, NICOLAS XIMENEZ, comme violiniste (il existe de lui *Six solos for a Violin*, — déd. au COMTE DE SANDWICH. — London, WELCKER — A la Bibl. du DR STRAHL à Giefsen), et l'autre, dont le prénom reste ignoré, sur le violoncelle [5]. Ces deux mêmes instruments furent cultivés avec succès par les frères ANDRÈS et FRANCISCO ROSQUELLAS, qui l'un et l'autre furent attachés à la musique de chambre de CHARLES IV. Elle était dirigée par un artiste de valeur, violiniste très remarquable nommé DÁMASO CAÑADA, auteur de plusieurs *Sonates, Trios* et *Quatuors* dont quelques-uns furent publiés, à ce que l'on dit, en 1793. Issu d'une famille de musiciens, il avait une fille, CARMEN, et une nièce, qui furent des cantatrices distinguées. Dans son humble logis se réunissait un petit orchestre composé pas des virtuoses de tout premier ordre, parmi lesquels on comptait, outre les deux frères ROSQUELLAS, déjà nommés, le fagotiste FORNELLS, le flûtiste JARDIN et le corniste italien SINEO. Les excellents concerts que cet ensemble de musiciens habiles donnait, soit au Palais Royal, soit chez les grands seigneurs de la cour, jouirent d'une grande réputation entre l'élite des amateurs intelligents.

Deux autres compositeurs de musique de chambre pour instruments à cordes se firent apprécier dans ce même temps. L'un, DON ENRIQUE CABALT DE ATAIDE Y PORTUGAL, se désignait modestement comme simple *aficionado*, bien qu'il fût quelque chose de plus qu'un vulgaire amateur. Il publia même un recueil de *Seis* (6) *Quartetos de dos Violines, Viola y Bajo. Obra I* [6], dont l'intérêt est assez grand. Quant au second, nommé DON CARLOS FRANCISCO DE ALMEYDA, il était originaire de Burgos, et vers la fin du XVIIIe siècle occupait un poste de violiniste à la cour d'Espagne. Sa réputation comme virtuose habile fut assez grande et il se distingua aussi comme compositeur. L'éditeur parisien PLEYEL publia, en 1798, son Op. II, un recueil de *Six quatuors pour instruments à cordes* [7] qui méritèrent les suffrages de la docte Allemagne. Le célèbre critique et théoricien HANS NÄGELI de Zurich, une des grandes réputations de l'époque, a parlé d'eux, tout en leur accordant de nombreux éloges pour leur originalité caractéristique, dans le *Journal Musical* (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, BREITKOPF ET HAERTEL. Année 1798. Tom. I. pag. 555) de Leipzig. La Bibliothèque de la Cour à Dresde possède (Mns. Cx.30.) une *Sinfonia* à 2 Viol, Violetta, 2 Oboi, 2 Corni di Caccia e Basso, qui doit être vraisemblablement attribuée à ce compositeur dont le talent et la grâce originale lui avaient acquis les suffrages non seulement dans son pays, mais aussi de la part d'une des autorités musicales le plus respectées en Allemagne vers la fin du XVIIIe siècle et le début du siècle dernier.

Un tel développement de la musique instrumentale exigeait l'existence d'un grand nombre de virtuoses habiles, et en effet il s'en trouve plusieurs dignes d'estime, tant parmi les maîtres de l'archet que parmi les professionnels des autres instruments, dont les noms méritent d'être rappelés. Entre les premiers nous citerons PEDRO MARTINEZ, violiniste distingué, qui vers l'année 1760 fut nommé *Konzertmeister* à la cour de Wurtemberg, et occupa ladite place, d'après FORKEL et SITTARD [8], jusqu'en 1781. C'est peut-être le même compositeur, dont on exécuta à Rome, le 2 novembre 1783, un *componimento sacro* intitulé *La Susanna*, partition louée dans le *Diario ordinario* de la Ville éternelle le 8 du même mois. Aussi en Italie, se développa le talent d'ESTEBAN ARACIEL, naturel de l'Estramadure. Il avait étudié le

1. Elles sont très nombreuses, et toutes sont restées manuscrites. Nous en connaissons les suivantes : 5 *Symphonies*, pour quatuor à cordes, deux hautbois, deux cors, trompettes et timbales (Au Conservatoire de Bruxelles). — 3 *Symphonies pour orchestre*; 12 *quatuors* à cordes, op. 1 et 2; 4 *Divertimenti* à 3; 12 *Minuetti per 2 Vio. e Basso*, toutes ces œuvres datées de 1770 à 1790 (A la Bibl. de la Société des Amis de la Musique, *Musikfreunde*, de Vienne). — 6 *trios* pour 2 Violons et Basse (Bibl. du Dr STRAHL, à Giefsen). — 8 *Divertimenti a quattro da Camera* (instruments à cordes) (Bibl. de Berlin). — Celles que nous avons lues, révèlent une assez grande originalité.

2. Voir : *Die Kaiserliche Hof-Musikkapelle in Wien von 1543-1867* (Wien, BECK).

3. On trouvera des renseignements sur cet artiste dans les livres d'ISRAEL : *Frankfurter Concert-Chronik von 1713-1780* (Frankfurt, 1876, p. 47) et de POHL : *Mozart und Haydn in London* (Wien, 1867, t. II, p. 370).

4. *Neues historisch, biographisches Lexikon der Tonkünstler* (Leipzig, 1812-1814, vol. III, col. 613).

5. Voir POHL : *Mozart und Haydn in London* (Wien, 1867, t. II, p. 370 et 371).

6. *Se hallará en Madrid, en la Libreria de* COPIN, *Carrera de San Jeronimo.* — Sans date, mais sûrement imprimé vers 1790. — Il existe un exemplaire à la Bibl. du Dr STRAHL, à Giefsen.

7. *Six Quatuors pour deux Violons, Alto et Basse, par* C. F. ALMEYDA, *au service du roi d'Espagne*, op. II, premier livre, à Paris, chez PLEYEL, auteur, etc. — Prix : 7 livr. 10 s.

8. Voir : FORKEL (J. NIC.), *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782* (Leipzig, SCHWIEKERT, 1782, p. 133). — SITTARD : *Zur Geschichte der Musik und der Theaters am Wurtembergischer Hofe*, Stuttgard, 1890-91.

violon et le piano dans sa patrie, puis s'étant fixé à Milan il s'y perfectionna dans l'harmonie et le contrepoint. Nous lui devons quelques œuvres de musique de chambre non dépourvues de charme, parmi lesquelles on cite : *Due Quintetti per serenata a due violini, due viole e violoncello*; *Quarante-huit valses variées pour le violon*; *Tre terzetti ad uso di serenata per violino, viola e chitarra* (ces diverses œuvres publiées à Milan, chez RICORDI), et enfin *Sei walzer con coda per piano-forte* (Milan, BERTUZZI).

Nous nommerons en passant PASCUAL DE JUAN, surnommé *Carriles*, qui jouit d'une grande popularité, et enfin RUFINO LACY et FELIPE LIBÓN, les deux d'origine étrangère, mais nés en Espagne, et l'un et l'autre élèves du fameux VIOTTI. Né à Bilbao, d'une famille anglaise, le 19 juillet 1765, le jeune LACY se distingua par une précocité surprenante : à l'âge de six ans il débutait dans sa ville natale, en jouant un *concerto* de JARNOWICK au concert d'un violiniste italien, nommé ANDREOZZI. L'enfant prodige acquit bien vite une grande renommée, et se fit admirer à la cour de Madrid à un âge où d'autres ignorent encore les éléments de la musique. Pour compléter son éducation, il fut premièrement envoyé à Bordeaux et plus tard à Paris. Devenu élève de KREUTZER, il fit, sous la direction de ce célèbre artiste, de rapides progrès. Au mois de janvier de 1805, et peu de temps après le couronnement de NAPOLÉON, il se fit entendre aux Tuileries et suscita l'admiration de la cour. Dès ce jour on ne le connut que sous le nom du *petit espagnol*. La ruine de sa famille le conduisit en Angleterre, dans le but d'y adopter la profession de musicien. A Londres, il reçut des leçons de VIOTTI et perfectionna son style. Le patronage des DUCS DE GALLES et DE SUSSEX lui valut la protection de la noblesse, et ses concerts, donnés dans la salle d'*Hannover square*, obtinrent le plus brillant succès. Son père lui fit abandonner le virtuosisme pour la scène et pendant quelque temps il joua les rôles comiques sur les théâtres d'Edimbourg, de Glasgow et de Dublin; mais vers le milieu de l'année 1818, ayant reçu des propositions pour succéder à YANIEWICZ comme directeur des concerts de Liverpool, il accepta et reprit son violon. Sauf un séjour à Londres de 1820 à 1823, engagé comme compositeur de ballets au théâtre Italien, LACY passa le reste de sa vie à Liverpool, occupant son emploi de chef d'orchestre. Il a publié de nombreuses compositions; des *fantaisies* pour le piano sur des thèmes d'opéras italiens, des *Rondos* brillants pour le même instrument; un *quintette* pour deux violons, alto et violoncelle, avec accompagnement de piano, et de nombreuses chansons anglaises.

FELIPE LIBÓN naquit à Cadix, de parents français, le 17 août 1775, et apprit dans sa ville natale les rudiments de la musique et du violon. Vu qu'à l'âge de quatorze ans il était devenu d'une assez grande force sur le difficile instrument qu'il avait choisi, sa famille prit la résolution de l'envoyer à Londres compléter ses études sous la direction de VIOTTI. Cependant son jeu fut toujours dépourvu de flamme et de génie; tout ce qu'il faisait était d'un goût très sûr, mais on eût désiré plus de sensibilité et d'inspiration. VIOTTI, qui avait pris de l'affection pour son élève, lui fit exécuter des *Concertos* dans quelques concerts publics, et se plaisait même à jouer avec lui ses fameuses *Symphonies concertantes*, qui faisaient accourir tous les amateurs de Londres à la salle de *Haymarket*. On rapporte même[1] que, lors de son voyage en Angleterre, en 1793, HAYDN, surpris de son jeu, se le fit présenter et le félicita publiquement sur sa manière d'interpréter ses quatuors. Passant à Lisbonne en 1796, pour rentrer dans sa patrie, LIBÓN se fit entendre à la cour, et le prince héritier l'engagea séance tenante à son service, en qualité de violiniste solo. Deux ans après il passait occuper les mêmes fonctions auprès du ROI D'ESPAGNE. Son séjour à Madrid ne fut pas de longue durée, car depuis longtemps il caressait le projet de se rendre à Paris, où il se trouvait déjà vers la fin de 1800. Peu de temps après, il donnait un concert au théâtre de la rue de la Victoire, et s'y faisait applaudir en exécutant un *Concerto* de sa composition, car pendant son séjour à Londres il avait fait de sérieuses études d'harmonie et de composition sous la direction de CIMADOR. Successivement nous le trouvons attaché à la musique particulière de l'IMPÉRATRICE JOSÉPHINE, puis, en 1810, MARIE-LOUISE le choisit comme accompagnateur. Plus tard, sous la Restauration, il obtint une pension de LOUIS XVIII, qu'il conserva jusqu'à sa mort survenue, à Paris, le 5 février 1838. LIBÓN a laissé de nombreuses compositions de musique instrumentale, conçues dans un style très pur et d'une grande correction classique, quoique pas trop originales. FÉTIS[2] en donne une liste assez complète; on y remarque 6 *Concerti*[3] pour violon et orchestre (en *ré* mineur, *ut*, *sol* mineur, *mi*, *re* et *ré* mineur), publiés chez divers éditeurs de Paris (PLEYEL, FREY, HENTZ-JOUVE, MOMIGNY et NADERMAN); *3 trios pour deux violons et violoncelle, op. 3.* (Augsburg, GOMBART. — Bibl. du Con. de Milan.); *2 Recueils d'airs variés pour le violon seul avec accompagnement d'orchestre*, op. 8 et 12 (Leipzig, BREITKOPF ET HAERTEL. — Bibl. de Darmstadt) et *Trente caprices pour un violon solo, dédiés au célèbre* VIOTTI, op. 15. (Offenbach. ANDRÉ. — Bibl. du Con. de Milan.)

Les instruments à vent ne furent pas moins cultivés, et quelques artistes espagnols arrivèrent à la renommée, par leur virtuosité, soit sur le hautbois, soit sur la flûte. Notamment les trois frères JOSÉ, JUAN et MANUEL PLA et non PLATS, comme écrit FÉTIS, se distinguèrent comme hautboïstes remarquables. Les deux aînés voyagèrent en Italie, en Angleterre et en France, où, en 1752, JOSEPH se fit applaudir à Paris au Concert Spirituel. Plus tard, en 1753, JOSEPH et JEAN se rendirent à Stuttgard, et quelque temps après ils furent engagés au service du GRAND-DUC CHARLES-ALEXANDRE DE WURTEMBERG, au moment où l'illustre JOMMELLI, directeur de la chapelle de la cour, avait fait de cette maîtrise l'une des premières de l'Allemagne, en réunissant à son orchestre les meilleurs virtuoses de l'époque. JUAN PLA mourut en ladite ville en 1761, et le GRAND-DUC lui fit faire des funérailles solennelles et ensevelir dans l'église de la cour. SITTARD, dans sa *Geschichte der Musik und des Theaters*

1. Voir : POHL, *Mozart und Haydn in London...* Wien, 1867, p. 370.
2. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique.* Paris, 1883-1884, t. V, p. 296.
3. Le premier *Concerto* a la Bibl. de Munich, les trois derniers a celle de Darmstadt.

am Wurttembergischen Hofe (Stuttgart, 1890-91. T. II, pp. 55 et suiv.), nous donne de nombreux renseignements sur ces deux artistes et reproduit l'éloge quelque peu exagéré de CHRISTIAN SCHUBART [1], pas tout à fait exact, car il donne les deux frères comme morts, bien que JOSEPH, l'aîné, continua au service de la cour de Wurtemberg jusqu'en 1763; la diminution qu'on voulut faire alors dans le traitement des musiciens de la chapelle ducale le décida à se rendre à Amsterdam, où il vivait encore en 1776. Il publia dans cette ville *6 duos pour 2 flûtes*. Le catalogue de l'éditeur de Hambourg JEAN-CHRISTOPHE WESTPHAL [2] cite encore sous son nom *6 concertos* pour le hautbois, *3 solos* pour le même instrument et *20 trios* pour deux violons et basse, mais seulement en manuscrit. Il existe à la Bibl. de Karlsruhe (Mns. 740-742) *3 Trii a 2 Flauti traversi e Basso, overo Oboe, Violino e Violoncello* (le premier en deux temps, et les deux autres en trois), compositions non dépourvues de charme et signées du patronymique PLA; mais nous ne saurions auquel des deux frères les attribuer.

Le cadet, MANUEL, ne voulut jamais quitter son pays, et resta longtemps attaché à la chapelle royale de Madrid. Il ne fut pas uniquement un admirable virtuose sur le hautbois, mais se distingua aussi sur le clavecin et comme compositeur de musique vocale et instrumentale. Doué d'une facilité peu commune, il improvisait à merveille et sa fécondité fut vraiment extraordinaire. On lui attribue des *Concertos*, des *Symphonies*, des *Trios*, des *Sérénades*, des *Oratorios*, des *Villancicos*, et même des opéras tant bouffons que dramatiques, car aucun des genres musicaux ne semble lui être resté étranger. Dans la même chapelle de la cour, bien qu'un peu auparavant, s'exercèrent les talents de LUIS MISSON, aussi habile hautboïste que flûtiste remarquable. Nous avons déjà parlé de cet artiste, dont SAMANIEGO, dans la fable intitulée *El tordo flautista* (La grive flûtiste), fait les plus grands éloges en vantant son habileté comme virtuose.

Dans le poste de hautboïste-solo de la Chapelle royale, nous trouvons un virtuose émérite nommé MANUEL CABAZZA. Il était d'origine italienne, mais passa presque toute sa vie en Espagne. En 1772 il publia *6 trios pour 2 Violons et basse* [3] qui méritèrent une critique fort favorable de la part de CHRISTOPHE MURR, insérée dans le *Journal zur Kunstgeschichte* (T. IX, pag. 57). CABAZZA, qui avait étudié à fond la théorie de son art et était un partisan acharné des anciennes doctrines scholastiques, prit part à la violente polémique suscitée par la publication du révolutionnaire ouvrage *Dell' origine e delle regole della musica* (Rome, 1774) dû au génie clairvoyant du savant jésuite PÈRE EXIMENO. Comme on peut le supposer en tenant compte de son éducation première, il se prononça contre les théories innovatrices du hardi réformateur et consigna ses opinions dans une curieuse brochure, écrite en réponse au *Discours 19e* publié dans la revue de Madrid, intitulée : *El Censor*, où pour défendre les idées d'EXIMENO l'on ridiculisait les artifices exagérés des contrapontistes. Le titre de cet ouvrage est le suivant : *Le musicien censeur du censeur non musicien ou Sentiments de Lucio Vero Hispano contre ceux de Simplicio Greco* y *Lyra. Discours unique, publié par* D. MANUEL CABAZZA [4]. Il nous a aussi laissé d'autres travaux du même genre parmi lesquels on trouve le *Dialogue des rossignols qui se lamentent en bons musiciens de leur fortune et de leur profession* [5], opuscule fort curieux et utile pour connaître les mœurs musicales de l'époque.

Le compositeur allemand DITTERS VON DITTERSDORFF dans ses *Mémoires* [6] parle d'un autre virtuose espagnol nommé SANTOS AGUILAR, qui en 1761 était hautbois-solo au Théâtre de Bologne, où sa femme, cantatrice remarquable, était engagée. Il demeura dans ladite ville jusqu'au début du XIXe siècle et jouit d'une assez grande réputation. Quelques-unes de ses lettres au Père MARTINI sont conservées au *Liceo* de Bologne, dans le tome II de la correspondance de ce savant musicographe, et à la même Bibliothèque se trouve un *Concerto in do per oboe con violini e corni, eseguito al Liceo nè primi esperimenti dell' anno 1806*, qui semble devoir lui être attribué.

Dédions encore un souvenir au créole ATYS, né à Saint-Dominique, alors colonie espagnole, le 18 avril 1715, et mort à Paris le 8 août 1784 [7]. Suivant LA BORDE (*Essai sur la musique*, t. III, p. 493), il fut un flûtiste éminent qui provoqua l'enthousiasme des dilettantes de Paris et de Vienne. Pendant son séjour en Autriche une affaire d'honneur l'obligea de se battre, et dans le duel il reçut une balle au menton. Cet accident modifia sensiblement son embouchure et il dut renoncer à la virtuosité pour s'adonner à l'enseignement. Fixé à Paris, en plus de ses leçons, il s'occupa à composer beaucoup de *sonates*, *duos*, *trios* et *quatuors* pour son instrument. La Bibl. Nat. de Paris possède parmi sa réserve de manuscrits *6 Sonates en forme de conversation, pour deux flûtes*, et le *British Museum 6 Sonates en duo, travaillées pour divers instruments* (Op. 4. Paris, g. fol. imp. vers 1770) de sa composition. Le français BARDIN, qui en 1790 se trouvait engagé à la chapelle privée du DUC D'OSUNA, acquit une certaine renommée par son extraordinaire virtuosité sur un instrument au timbre barbare, heureusement tombé en désuétude, le serpent. D'après le *Journal musical de Leipzig* (*Allgemeine musikalische Zeitung*. BREITKOPH ET HAERTEL, t. I, page 403) il serait mort avant 1799. Sa technique extraordinaire lui permettait de tirer des sons justes, de cet engin primitif et rudimentaire, avec une agilité qui le faisait comparer aux célèbres cornistes PUNTO et ROSETTI.

Depuis la première moitié du XVIIe siècle la harpe avait été admise à former partie des orchestres des

1. Publié originairement dans le curieux livre : *Christian Friedrich Daniel Schubart's Leben und Gesinnungen*, Stuttgard, 1791-1793, 2 vol.

2. Publié à Hambourg en 1782.

3. Madrid, 1772, *à costa de* DON JOSEF CHENER, *en la libreria de* FRANCISCO FERNANDEZ.

4. *El Músico Censor del censor no músico ó Sentimentos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lyra. Discurso único. Publicalo* DON MANUEL CABAZZA, *criado de S. M. en Su Real Capilla. — Madrid. Imp. de* ALFONSO LOPEZ (8 de Mayo de 1786). — A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

5. *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión*. (Madrid, 1784.) A la Bibl. *Nacional* de Madrid. On y trouve aussi, en manuscrit, un autre travail didactique : *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica... distribuidos en lecciones y escolios*, composé par le même CABAZZA.

6. *Lebensbeschreibung seinen Sohne in die Feder dictirt*. Leipzig, BREITKOPF UND HAERTEL, 1801, p. 108.

7. Nous donnons ces dates d'après l'*Oesterreich. Biograph. Lexikon*, de BERMANN, t. I, p. 287.

maîtrises. Déjà COMES l'employait comme instrument accompagnateur. Il n'est donc pas étrange qu'elle eut ses virtuoses et même ses didacticiens. L'illustre CABEZON dans son fameux recueil (Madrid, 1578) a inséré non seulement des compositions pour l'orgue et la vihuela, mais aussi pour la harpe. Le traité de RUIZ DE RIBAYAZ, *Luz y norte musical...* (Madrid 1677), s'occupe de cet instrument ainsi que de la guitare. Mais le plus important ouvrage concernant sa technique nous semble être celui du harpiste de la cathédrale de Tolède, DIEGO FERNANDEZ DE HUETE, publié en 1702, sous le titre : *Résumé abondant de chiffres* (tablature) *harmoniques, avec la théorie et la pratique de la harpe* [1].

Signalons encore que, même à cette époque avancée, le médiéval psaltérion n'était pas tout à fait disparu, puisque dans ses traités purement pratiques et de caractère populaire, l'infatigable MINGUET É IROL, en 1753, donnait des *Règles et avertissements* [2] concernant la façon de jouer cet instrument, oublié complètement de nos jours hors parmi les orchestres des Tziganes. Au dire de M. D. F. J. BLASCO dans son curieux opuscule *La Música en Valencia* (Alicante, 1896) il aurait persisté dans certaines régions du Royaume de Valence jusqu'à la moitié du XIXe siècle et l'organiste de la chapelle Royale, D. VICENTE ADAN, naturel d'Algemesí, dont nous devrons faire mention d'un assez faible ouvrage didactique (*Documentos para instruccion de músicos... Madrid*, 1786) aurait laissé en manuscrit un recueil de *Preludios ó formaciones de tonos para Salterio...* (sans aucune autre indication). Le fait nous semble assez intéressant pour être rapporté, à titre de curiosité ethnographique, dans le présent travail.

Quoique bien déchue de sa splendeur ancienne, la guitare reste toujours l'instrument national par excellence et sa littérature spéciale est fort abondante pendant le siècle qui nous occupe. Certes elle n'est plus un instrument aristocratique, et le clavecin ou la harpe l'ont remplacée dans les salons à la mode, où on l'admet seulement comme élément pittoresque. Car le peuple d'où elle était sortie l'a recueillie de nouveau et l'emploie presque exclusivement pour accompagner ses chansons ou jouer ses airs de danse. Par suite de ce changement de milieu, sa technique traditionnelle s'est sensiblement modifiée et le *rasgueado* national — cette façon caractéristique d'effleurer les cordes de haut en bas, sur le premier temps de la mesure, avec quatre doigts de la main gauche, tandis que le pouce en faisant résonner le bourdon donne la basse, pour répéter pendant les autres temps de la même mesure, un même accord, en sens inverse (de bas en haut) avec l'index qui seulement effleure les cordes supérieures [3] — a remplacé le *punteado* (pincement) classique, cher aux glorieux maîtres du passé.

Tout au début du XVIIIe siècle la guitare a encore pour ainsi dire ses entrées à la cour. Le premier traité didactique qui ait vu le jour pendant cette période est dû au talent de DON SANTIAGO DE MURCIA, artiste remarquable et fidèle conservateur des traditions, qui fut désigné pour enseigner cet instrument à la REINE MARIE-LOUISE-GABRIELLE DE SAVOIE, première épouse de PHILIPPE V. L'ouvrage en question, inspiré de ceux de GASPAR SANZ, RUIZ DE RIBAYAZ et GUERAU, s'intitule modestement *Résumé d'accompagnement de la voix avec la guitare...* [4]. Il date de 1714 et semble encore un rayonnement des splendeurs du siècle précédent. Mais c'est bien le dernier, car peu à peu le clavecin s'impose et le triomphe définitif de l'opéra italien et des modes étrangères, importées par le DUC D'ANJOU, font reléguer à une situation subalterne l'instrument national. Vers la moitié du siècle il est devenu vulgaire, et le petit ouvrage d'ANDRÉS DE SOTO, imprimé à Madrid en 1764 : *Art pour apprendre facilement et sans maître a accorder et a jouer rasgado la guitare à cinq cordes, ainsi que celles a quatre ou six cordes dénommées guitare espagnole, mandoline et bandola...* [5] s'adresse spécialement aux amateurs confrères de Figaro. Aussi la popularité de cette plaquette fut très grande, au point qu'elle obtint de nombreuses rééditions. Si les barbiers de la capitale étudiaient leur instrument de prédilection dans l'opuscule d'ANDRÉS DE SOTO, naturel de l'Estramadure, ceux de Valence et de Barcelone apprenaient sa technique dans diverses réimpressions populaires [6] de l'ancien ouvrage du Docteur en médecine JUAN CARLOS AMAT, qui tant dans la Catalogne comme dans le Royaume de Valence circulait toujours de main en main et faisait autorité. Au même genre se rattachent les cahiers de MINGUET É IROL [7], bons uniquement pour les simples praticiens.

Cependant une sorte de renaissance se préparait dans l'ombre, et fut surtout l'œuvre du PÈRE BASILIO, de son vrai nom MIGUEL GARCIA, moine de l'ordre de Citeaux et organiste du couvent de Madrid. Cet artiste éminent, fort habile virtuose sur l'orgue et savant contrapontiste, adopta résolument la guitare comme son instrument favori, lorsqu'elle

1. *Compendio numeroso de zifras harmónicas, con théorica y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano. Compuesto por* D. DIEGO FERNANDEZ DE HUETE, *Harpista de la Iglesia de Toledo.* — Madrid, Imprenta de la Música, 1702. — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

2. *Reglas y advertencias generales para tañer el salterio, con varios tañidos demostrados y figurados en diferentes láminas finas, por música y cifras...* etc. — *Con licencia en Madrid en la Imprenta de* JOAQUIN IBARRA, *Calle de las Urosas, año de 1753* (Opuscule de 4 ff. et 2 planches, publié avec d'autres petits traités concernant divers instruments d'usage général, rédigés par le même MINGUET É IROL.) — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

3. Il existe différentes façons de *rasgueado*, mais celui que nous expliquons est le plus généralement repandu.

4. *Resumen de acompañar la parte con la guitarra...* por DON SANTIAGO DE MURCIA. Madrid, 1714 (édition avec des planches gravées à l'eau-forte). — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

5. *Arte para aprender con facilidad y sin maestro á templar y a tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y tambien la de cuatro ó seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Bandola, y tambien el Tiple... por* ANDRÉS DE SOTO, Madrid, 1764. — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

6. *Guitarra española y Vándola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana...* Il existe de nombreuses éditions de cet ouvrage, imprimées a Barcelone et à Valence, car sa popularité persiste encore de nos jours.

7. Nous en avons signalé un, publié à Madrid en 1753, lorsque nous avons parlé des ouvrages didactiques concernant le violon. Un autre date de 1774 : *Reglas y advertencias generales para tañer la Guitarra, Tiple y Vándola, con variedad de sones, etc. Compuestas y corregidas en esta última impresion por* PABLO MINGUET É IROL, *Grabador de sellos, láminas, firmas y otras cosas. Con licencia : En Madrid, en la Imprenta del dicho autor, año de 1774.* — A la Bibl. de la *Diputación Provincial*, a Barcelone. On y trouve encore un autre cahier du même auteur (s. d.) : *Reglas y advertencias generales para acompañar sobre la parte con la Guitarra, Clavicordio, Organo, Arpa, Cithara ó cualquier otro instrumento, etc., recopiladas de las obras de* GASPAR SANZ, *por* PABLO MINGUET É IROL : *En Madrid, por* JOACHIM IBARRA, *Calle de las Urosas.*

était réduite au simple rôle d'accompagnatrice des *seguidillas*, *tiranas*, *boleros* et autres chansons populaires à la mode vers la fin du XVIII[e] siècle. Avant le PÈRE BASILIO cet instrument ne continuait à posséder que les cinq cordes traditionnelles; il en éleva leur nombre à sept et rétablit la technique du *punteado*. L'importance de sa réforme peut être jugée du fait qu'elle produisit des artistes de la valeur indiscutable de SORS et d'AGUADO, dont la renommée fut européenne.

La grande habileté acquise sur la guitare par le PÈRE BASILIO fut généralement appréciée, au point que le Roi CHARLES IV l'invita à se faire entendre devant la cour, au palais de l'Escurial. Il obtint un succès tellement éclatant, que depuis lors il resta attaché au service de la REINE MARIE-LOUISE, en qualité de professeur de cet instrument. L'auguste exemple fut immédiatement suivi par les principaux personnages de l'aristocratie, et le moine de Cîteaux, devenu célèbre du jour au lendemain, put voir accourir à ses leçons de nombreux élèves, parmi lesquels on cite le fameux D. MANUEL GODOY, PRINCE DE LA PAZ, le tout-puissant favori du monarque et de son épouse et l'arbitré, à ce moment, des destinées de l'Espagne.

Les compositions pour guitare du Père BASILIO font clairement voir que leur auteur s'était formé en étudiant l'orgue et la musique religieuse. On y peut percevoir même l'influence du plain-chant. Écrites avec une grande correction, elles sont souvent sèches et par trop scolastiques (Exemple XV), ce qui ne s'accorde pas trop bien avec le style



propre de l'instrument qui comporte par sa nature même beaucoup plus de liberté. Il aimait vivement composer et jouer des *duos*, et bien qu'il ne fît pas usage des arpèges compliqués, il utilisa souvent les octaves et les dixièmes, et arriva même à abuser des ressources de la guitare en prétendant forcer sa sonorité.

Tout de même ces tentatives audacieuses donnèrent de fort bons résultats, dont les continuateurs et les élèves du maître firent leur profit. Le premier à les développer systématiquement fut D. FEDERICO MORETTI, napolitain d'origine, mais ayant droit à figurer dans ce travail par son éducation foncièrement espagnole. Engagé comme officier volontaire dans les Gardes Wallones au service du Roi, lorsqu'il vint en Espagne il n'était qu'un simple *dilettante*, bien instruit dans les principes de l'art, assez habile sur le violoncelle et pinçant gentiment de la guitare. Ce fut dans sa nouvelle patrie, après avoir admiré le jeu surprenant du PÈRE BASILIO, qu'il s'adonna à l'étude de ce dernier instrument jusqu'à devenir un virtuose de tout premier ordre. Avant de quitter l'Italie il avait composé des rudiments ou *Principij per la chitarra* [1], ouvrage élémentaire, mais qui servit cependant de base à ses *Principes pour jouer la guitare à six cordes* [2], travail de bien plus grande envergure, dans lequel il profitait des découvertes techniques du moine espagnol. Entre autres procédés intéressants, il y expose avec beaucoup de clarté et de méthode le mécanisme des arpèges qu'il associe heureusement avec une multitude de jeux variés. La gloire d'avoir réglé méthodiquement l'étude de la guitare lui revient de plein droit, surtout après la publication, en 1807 [3], de la seconde édition, revue et considérablement augmentée de son traité. MORETTI, jusqu'à sa mort survenue en 1838, resta attaché à l'armée espagnole, où il obtint le haut grade de général de brigade. Jamais, pourtant, il n'abandonna l'étude de la musique, car, en outre de ses compositions pour la guitare, *Menuets*, *Sonates* et *Variations*, tant manuscrites qu'imprimées [4], dont

1. *Principij per la chitarra composti dal dilettante Sig.* D. FEDERICO MORETTI. — *In Napoli, presso* LUIGI MARESCALCHI (s. d., in-fol. obl. avec des planches gravées sur cuivre). — Au *Liceo* de Bologne.

2. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes, precedidos de los elementos generales de la Música*... Madrid, 1799 (pet. in-fol. avec des planches gravées sur cuivre par JOSÉ RICO). — Au *Brit. Museum*. Il existe une version italienne de cet ouvrage plusieurs fois rééditée : *Metodo per la chitarra á 6 corde con gli elementi generali della Musica. 3ª edi. tradotta dallo spagnuolo e dallo stesso autore accresciuta di scale, accordi, arpeggi a quattro dita... Op. I. Napoli*, 1804. — Au Cons. de Milan.

3. *Principios para tocar la guitarra de seis órdenes... segunda edición... Madrid, 1807. Imprenta de* SANCHA (pet. in-fol. en 2 parties). — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

4. On y remarque des *Menuets*, des *Variations* et des *Sonates*. A la Bibl. Roy. de Dresde on trouve : *Grand Duo pour 2 Lyres ou 2 Guitares* (Paris, vers 1790), et celle de Munich possède : *Doce canciones con acompañamiento de guitarra... por el Brigadier* D. FEDERICO MORETTI, *arregladas para el Pianoforte por* D. MANUEL RÜCKER, *op. 24.* London, CLEMENTI, BAUGER, COLLARD, DAVIS et COLLARD (in-fol.).

plusieurs ne sont pas dépourvues de charme, il publia deux autres travaux théoriques : en premier lieu une *Grammaire raisonnée de la Musique*[1] et plus tard, déjà devenu membre de la célèbre Académie Philharmonique de Bologne, il présenta à cette société un nouveau système de notation, basé sur le principe de l'unité des clefs. Du reste la théorie de MORETTI n'était qu'une spéculation de plus tendant à simplifier la lecture musicale; sans renoncer aux signes généralement adoptés, il ne les plaçait que sur la seconde ligne, occupée invariablement par la note *sol*, de façon qu'une même gamme se déroulait sur la portée, les diverses notes occupant toujours une place identique, mais à de différentes hauteurs. Ce ne fut pas le seul ouvrage de ce genre publié alors en Espagne, comme nous le verrons ailleurs, car l'influence des Encyclopédistes et de J.-J. ROUSSEAU principalement avait mis à la mode cette sorte de spéculation dont aucune jusqu'à nos jours n'a abouti à des résultats pratiques[2].

Presque en même temps que les *Principes pour jouer la guitarre* de MORETTI, parurent deux autres travaux analogues et de non moindre importance, qui contribuèrent d'une façon efficace au nouveau développement de cette manifestation si caractéristique de la musique espagnole. L'un fut originairement rédigé par ANTONIO ABREU, habile virtuose connu sous le surnom de *el Portugués*, sans doute en raison de son pays natal; et le PÈRE VICTOR PRIETO, moine de l'ordre de Saint-Jérôme et organiste dans un couvent de Salamanque, le publia, revu et augmenté, à ladite ville, en 1799[3]. L'éditeur qui semble ignorer les traditions des *vihuelistas* du XVI[e] siècle et des guitaristes du XVII[e] n'hésite pas à déclarer que ABREU — *l'Orphée de notre époque* — « est le premier à vaincre les difficultés de l'instrument et à composer d'une façon caractéristique pour la Guitare[4] ». En vérité, c'est trop dire, car si *le Portugais* fut un technicien habile, il trouva parmi ses contemporains de dignes rivaux et des émules remarquables. Pour composer son *Traité*, il s'est inspiré des ouvrages similaires publiés à l'étranger tout en profitant de certains procédés propres aux *guitaristes* français et italiens. Sous ce rapport il a enrichi quelque peu la technique nationale déjà si abondante et si variée.

Dans la même année 1799, parut aussi l'ouvrage de FERNANDO FERRANDIERE : *Art de jouer la Guitare Espagnole en musique* (Madrid, 1799[5]) — c'est-à-dire par l'emploi de la notation usuelle et non des chiffres généralement adoptés. Nous avons signalé auparavant un autre travail didactique concernant le Violon, publié (Malagá, 1794) par ce même musicien, natif de Zamora, qui exerça sa profession à Madrid. FERRANDIERE s'inspire directement des enseignements du fameux PADRE BASILIO dont il semble être l'élève et le continuateur. Son *Traité* dut jouir d'une certaine popularité, car en 1816 il obtenait les honneurs d'une seconde édition[6].

Le fait est que, grâce à ces divers ouvrages didactiques, la guitare reprit une nouvelle vogue, non seulement sous l'aspect d'instrument populaire, que du reste elle n'avait jamais perdu, mais aussi sous l'aspect artistique, d'une portée bien plus grande. Il se forma alors une véritable légion de virtuoses éminents parmi lesquels on cite BALLESTEROS, AVELLANA, DON FRANCISCO TOSTADO, l'un des meilleurs élèves du PÈRE BASILIO, dont les cinquante-trois *Variations sur le Fandango* jouirent d'une grande popularité; l'aveugle de naissance JAIME RAMONET, originaire de Valence; DON FRANCISCO TAPIA et DON MIGUEL CARNICER, frère du célèbre compositeur du même nom, qui nous occupera lorsque nous ferons l'étude de la musique dramatique au début du XIX[e] siècle. Mais dans ce groupe de musiciens brillent deux noms de la plus grande importance, ceux de SORS et d'AGUADO, qui signalent en vérité l'apogée de ce mouvement artistique.

Dans notre souci de rendre la présente étude aussi complète que possible, nous croyons devoir ajouter quelques lignes sur la musique de danse. Cette branche secondaire de l'art n'est pas, du moins en ce qui concerne l'Espagne, absolument indifférente. Si le XVII[e] siècle avait vu naître la *Zarabanda*, la *Chacona* et la *Seguidilla*, celui qui nous occupe doit se glorifier du *Bolero*, de la *Tirana*, du *Vito*, du *Zorongo* et de tant d'autres merveilles chorégraphiques aux rythmes endiablés et provocants, qui font le principal charme des *Tonadillas*, genre dramatique d'ordre infime, mais de la plus grande valeur documentaire, dont nous avons encore à faire l'étude.

Pendant le XVIII[e] siècle, par suite de l'avènement au trône de la famille de BOURBON et de l'introduction des modes et des usages de France, l'art de la danse subit en Espagne une transformation radicale qui modifia sensiblement ses traits typiques et nationaux. Le *Menuet*, d'origine française, domine sans contradiction possible à la cour et dans les

1. *Gramática razonada musical compuesto en forma de diálogos para los principiantes por* D. FEDERICO MORETTI, *Brigadier de los ejércitos nacionales, Caballero de la nacional y militar de San Hermenegildo, etc., Académico Filarmónico de Boloña, etc., Madrid, Imprenta de* J. SANCHA, *1821* (avec des exemples de musique gravés). — A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

2. Voici le signalement de l'ouvrage en question : *Sistema Uniclave ó Ensayo sobre uniformar las claves de la Música, sujetándolas á una sola escala, dedicado á la Academia Filarmónica de Bolonia por su individuo el Caballero* DON FEDERICO MORETTI. *Madrid, Imprenta de* J. SANCHA, 1824. — A la Bibl. *Nacional* à Madrid. — Le nouveau système de notation est exposé en ces quelques lignes : « *Se dirá acaso que no es exacto llamar uniclave á un sistema que admite los signos de las tres claves fundamentales de* GUIDO *aunque sujetándolas á la escala de* SOL : *pero si se reflexiona que el tono en que se coloca es el que decide de la clave, y no su figura, resultará que cantando todas en* SOL, *y colocadas todas en la segunda linea, forman una sola clave aunque en diferentes octavas.* »

3. *Escuela para tocar con perfección la Guitarra de cinco y seis órdenes con reglas generales de mano izquierda y derecha. Trata de las cantorias y pasos difíciles que se pueden ofrecer, con método facil de executarlas con prontitud y limpieza por una y otra mano, compuesta, por* D. ANTONIO ABREU, *bien conocido por el* PORTUGUÉS, *ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles para los aficionados á este instrumento : por el* P. F. VICTOR PRIETO, *del Orden de S. Jerónimo, Organista en su Real Monasterio de Salamanca. La da á luz su apasionada N. N. En Salamanca : En la Imprenta de la Calle del Prior. Año de 1799.* — Bibl. de la *Diputación Provincial* à Barcelone.

4. Voir : *Advertimiento al que leyere* : « *Solo el famoso* ABREU... *es quien supo en este instrumento herir la dificultad, y componer característicamente para Guitarra.* » *Loc. cit.*

5. *Arte de tocar la Guitarra Española por Música, compuesto y ordenado por* D. FERNANDO FERRANDIERE, *professor de música en esta corte.* Madrid, 1799 (in-4° avec 7 planches de musique gravée). — A la Bibl. des *Musikfreunde* à Vienne.

6. *Id., id. Segunda edición. Con licencia : Madrid, en la Imprenta de la* VIUDA DE AZNAR, 1816 (in-4° avec 17 planches de musique gravée). Dans le prologue l'auteur parle, en outre de son *Art de jouer le Violon*, de diverses autres œuvres musicales qu'il aurait composées tant à Cadix qu'à Madrid, pendant une période de dix années. — A la Bibl. de la *Diputación* à Barcelone.

salons aristocratiques, faisant tomber en désuétude la *Pavana*, la *Gallarda* et le *Bran* d'Angleterre. Pour satisfaire aux exigences du monde élégant on publia un grand nombre de *Traités* extraits ou traduits des ouvrages français sur la matière. Ce ne sont en général que des imitations serviles des livres de RAOUL FEUILLET (*Chorégraphie ou l'Art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs...* Paris, 1701), de RAMEAU, maître à danser des pages de la reine d'Espagne (*Abrégé de la Nouvelle Méthode dans l'Art d'écrire ou de Tracer toutes sortes de Danses de Ville...* Paris, 1725. — *Le maître à danser : qui enseigne la manière de faire tous les differens pas et de conduire les Bras à chaque pas...* Paris, 1734); de CAHUSAC (*La danse ancienne et moderne...* La Haye, 1754); du célèbre JEAN-GEORGES NOVERRE (*Lettres sur la danse et sur les Ballets...* Paris, 1760) et surtout du volume de l'*Encyclopédie Méthodique*, consacré aux *Arts Académiques*, dont les articles sur la Danse furent confiés à RAMEAU. Tout de même ces arrangements espagnols[1] présentent un certain intérêt et contiennent parfois des exemples de musique utiles à consulter.

En revanche le peuple se conservait fidèle aux traditions nationales, mais à mesure que les anciennes danses tombaient de chute en chute jusqu'aux plus vulgaires milieux, elles perdaient lentement leur grâce et leur dignité primitive pour devenir de plus en plus voluptueuses et picaresques, au point de susciter l'indignation des moralistes comme l'Inquisiteur Général D. FRANCISCO DE PRADO Y CUESTA, évêque de Teruel, qui publia un édit prohibitif condamnant les danses provocantes et lascives telles que les dénommées *el amor*, *la cadena*, *el órgano*, *el chulillo*, *el sueño*, *la sombra*, *el coco*, *el zurruquí*, etc., etc., dont le nom seul est suffisant pour faire deviner des dérivations plus ou moins dégénérées de cette diabolique et perverse *zarabanda*, motif et cause de tant de scandales pendant le siècle antérieur.

Un peu par esprit de fronde et d'opposition aux mœurs nouvelles, beaucoup par routine et amour des vieux usages, le peuple malgré toutes les censures et les excommunications se rattachait de plus en plus à ces manifestations des sentiments nationaux. Il ne protesta pas seulement d'une façon indirecte contre l'invasion des contredanses françaises en ne leur accordant la moindre place dans ses fêtes et ses réunions, mais il l'attaqua directement avec les armes de la satire et du ridicule. On fit tout pour les mettre en caricature, de même que la Musique italienne et tout autre produit étranger ou exotique. La *Tonadilla* fut le moyen principal d'obtenir ce but; cependant elle ne fut point isolée. Tandis que le *Bolero* et les *Seguidillas Manchegas* (de la Manche) gagnaient de jour en jour une plus grande popularité, et que les noms des illustres danseurs CEREZO, ANTON BOLICHE et REQUEJO parvenaient au faîte de la renommée, il se formait toute une petite littérature chorégraphique purement nationaliste et de ce chef particulièrement intéressante.

L'infatigable vulgarisateur MINGUET É IROL, auteur de quelques *traités sur la Danse française*, pour se mettre d'accord avec tout le monde, allumait un cierge à Dieu et un autre au diable; c'est-à-dire publiait aussi un ouvrage sur les Danses de son pays : *Bref traité des pas de la danse espagnole*[2], *Madrid*, 1764. Le succès de cet opuscule l'engagea à en faire diverses éditions, soit abrégées, soit avec de plus grands développements, selon les fluctuations de la mode, pendant les années suivantes. Mais le plus décidé contempteur des usages étrangers fut le notaire biscaïen IZA ZAMÁCOLA, qui éditait ses bizarres élucubrations sous le pseudonyme de DON PRECISO. Il serait inutile de faire une analyse détaillée d'ouvrages aussi extravagants que les *Éléments de la science contre les danses*, la *Lettre de Don Preciso* ou le *Livre de la mode*[3]; néanmoins ils présentent un certain et positif intérêt pour l'étude

1. Nous croyons utile d'en signaler les plus remarquables, comme les *Reglas útiles para los aficionados á danzar : provechoso divertimiento de los que gustan tocar instrumentos, y polyticas advertencias á todo género de personas. Adornado con Láminas. Dedicado A la S. M. del Rey de las dos Sicilias, etc. Su Author* D. BARTOLOMÉ FERRIOL Y BOXERAUS *único author en este idioma de todos los diferentes Passos de la Danza Francesa con su Brazeo correspondiente, Chorographia Amable, Contradanzas, etc... Capoa* (sic). *A costa de* JOSEPH TESTORE, *Mercader de Libros, A la Calle Nueva, Año de* MDCCXLV. Con licencia de los superiores. — A la Bibl. de la *Diputación* à Barcelone; et le Traité : *Arte de danzar á la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas que enseñan el modo de hacer todos los passos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por chorografia demuestran como se deben escribir y delinear otras ; obra muy conveniente, no solamente á la juventud que quiere aprender el bien danzar, sino aún á las personas civiles y honestas, á quien les enseña las reglas para bien andar, saludar y hacer las cortesias que convienen en cualesquier suerte de personas. Corregido en tercera impresión por su autor* PABLO MINGUET É IROL, *gravador de sellos, láminas, firmas y otras cosas... Madrid, oficina del autor*, 1758. — A la Bibl. *Nacional* de Madrid). — Du même auteur il existe un autre petit ouvrage de ce genre : *Cuadernillo curioso de veinte contradanzas, escritas de cuantas se han inventado hasta ahora, tienen la Música muy alegre y con su bajo... Madrid* (s. d., mais vers 1760).

Analogue au précédent est la rarissime plaquette : *Contradanzas nuevas con sus Músicas y Explicación de Figuras, para el año 1774. Van adjuntas las de los años antecedentes y seis Minues : todo del mismo autor...* D. JOSEPH MARSET... *Madrid, por* JOACHIM IBARRA, 1774 (in-12 obl. de 32 p. de texte et 32 planches de musique gravee). — Au *British Museum*.

Citons encore pour acquit de conscience les deux livres portugais : *Arte de danzar á francesa...* Lisbonne, 1760, par JOSEPH THOMAS CABREIRO, et *Tractado dos principaes fundamentos da dança...* Coimbra, 1767, par NATAL JÁCOME BONEM, l'un et l'autre tirés des publications de BOCHAM, PÉCOUR, RAMEAU, etc., ainsi que l'ouvrage aux prétentions érudites : *Tratado de recreación instructiva sobre la Danza : su invención y diferencias : dispuesto por* D. FELIPE ROXO DE FLORES, *Con licencia, Madrid, en la Imp. Real* (año de 1790), qui n'est au fond qu'un extrait de l'*Encyclopédie Méthodique*. Une traduction de l'article sur la Danse contenu dans cette vaste compilation avait été publiée deux années auparavant : *Enciclopedia Metódica, Artes Académicas* (sic), *traducido del francés al castellano, á saber el arte de la Equitación por* D. BALTASAR DE IRARZUN, *y el del Baile, de Esgrima y de Nadar, por* D. GREGORIO SANZ, *Madrid, en la imprenta de* SANCHA, 1791. — (Ces divers ouvrages se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid).

Bien que plus moderne, mais encore faisant partie du même groupe bibliographique, nous signalerons pour finir le *Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del francés por* ANTONIO CAIRON, *y aumentado de una explicación exacta y modo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos. Madrid, imp. de* REPULLÉS, 1820. — (A ladite Bibl.) — Il s'agit d'un traité du ballet dramatique, en grande partie traduit de FEUILLET ET DÉZAIS (*Choreographie...* Paris, 1713) et des fameuses *Lettres* (Lyon, 1760) de NOVERRE. La partie concernant les danses nationales, la seule originale de l'ouvrage, présente assez d'intérêt.

2. *Breve tratado de los passos del danzar á la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos. Tambien sirven en las danzas italianas, francesas e inglesas, siguiendo el compás de la Música y las figuras de sus Bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor* PABLO MINGUET, *gravador...* Madrid, 1764. — (Bibl. *Nacional* à Madrid.)

3. *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios á bailar las contradanzas, por si solos ó con las sillas de su casa... Su autor* DON PRECISO... *En Madrid, en la imp. de la* VIUDA DE JOSEPH GARCIA, 1796. (Il existe une seconde édition

de la musique de danse et même de l'opéra italien, dont l'auteur était un ennemi acharné, pendant le dernier tiers du XVIIIe siècle. Uniquement le *Prologue du Recueil des meilleurs couplets pour les Seguidillas, Tiranas et Polos*[1] possède une réelle importance au point de vue esthétique. IZA ZAMÁCOLA y fait des observations très sensées sur ce que devrait être une *musique véritablement nationale*. Ce n'est pas ici l'endroit le plus convenable pour étudier cette question et faire un exposé des idées judicieuses et raisonnables du notaire biscaïen, sur lesquelles nous aurons du reste à revenir, lorsque nous examinerons les œuvres si remarquables des grands esthéticiens, comme les PÈRES ARTEAGA, EXIMENO et JUAN ANDRÉS qui constituent en réalité la plus grande gloire de la musique espagnole, pendant cette longue période de décadence et de transition.

Nous indiquerons seulement que la violence excessive des critiques d'IZA ZAMÁCOLA et de ses congénères, fort prisées du grand public de son temps, nous prouve jusqu'à l'évidence combien se sentait blessée une fibre fort sensible de l'âme nationale. A vrai dire, ni alors, ni jamais la musique et les danses populaires espagnoles, manifestations libres et spontanées de l'esprit national, souffrirent un coup mortel. Si elles pâtirent quelque peu, elles se relevèrent bientôt d'une façon brillante et dominèrent sur les théâtres, préparant ainsi pour des temps moins éloignés l'avènement de ce genre mixte lyrico-dramatique, étrange amalgame de l'opéra *semiseria* italien et de l'opéra-comique français, que fut la nouvelle *Zarzuela*, la *Zarzuela grande* du siècle dernier, héritière légitime pourtant de beaucoup des éléments caractéristiques de l'ancienne et glorieuse *Tonadilla*.

VI. — Les Espagnols italianisants.

Notre étude resterait incomplète si nous ne disions pas quelques mots sur les musiciens espagnols dont le génie brilla à l'étranger pendant la période qui nous occupe, car de même que pendant les siècles précédents, il y eut plus d'un qui, au cours du XVIIIe, non seulement acquit hors de sa patrie un renom légitime, mais réussit à exercer une certaine influence sur l'art en général, tels : DOMINGO MIGUEL BERNABÉ TERRADELLAS et VICENTE MARTIN. Les oublier dans notre travail serait une injustice flagrante, puisque si bien tant l'un que l'autre, cédant au goût dominant, cultivèrent de préférence l'opéra italien, qui exerçait alors — cela est incontestable — une espèce d'hégémonie sur toute l'Europe; l'analyse de leurs œuvres, vraiment remarquables, nous découvre plusieurs traits caractéristiques et distinctifs propres de leur race et des écoles où ils avaient reçu leur éducation première. Leur italianisme n'est en réalité qu'apparent, tout en surface, plus dans la forme que dans la pensée; pour l'œil scrutateur, ils restent dans le fond foncièrement espagnols, et c'est peut-être cela qui constitue leur originalité et justifie la vogue dont ils jouirent.

Déjà dans les dernières années du XVIIe siècle, un artiste espagnol, FRANCISCO PUESDEÑA, qui accomplit sa carrière à Naples, attaché à la maîtrise de la cour du vice-Roi, dont il parvint à être longtemps maître de la chapelle, s'essaya dans le genre dramatique et non sans succès. En 1692, au dire de LA BORDE[2], il fit jouer, sur le théâtre de Venise, un opéra conçu, comme on peut le penser, d'après le type créé par l'illustre ALESSANDRO SCARLATTI, et intitulé : *Gelidaura*. Mais cette tentative, accueillie avec faveur, ne semble pas avoir eu de suite, car pendant de longues années on ne trouve aucun nom de compositeur espagnol dans le riche répertoire de l'opéra italien.

Cela change pendant la première moitié du XVIIIe siècle, époque où le catalan DOMINGO MIGUEL BERNABÉ TERRADELLAS joue un rôle prépondérant et mérite d'être regardé comme le digne émule de NICOLA JOMMELLI et de GIUSEPPE MAJO, les plus grands maîtres napolitains, depuis la mort de PERGOLÈSE. Fils d'un pauvre charpentier, attaché au service de la cathédrale de Barcelone, TERRADELLAS naquit dans cette ville. On ignore la date exacte de sa naissance, mais son acte de baptême fut souscrit le 13 février 1711. Devenu bientôt enfant de chœur de la maîtrise métropolitaine, il y reçut des leçons de FRANCISCO VALLS, l'illustre maître de chapelle dont nous avons si longuement parlé. Ce fut sans doute grâce aux conseils de ce savant théoricien qu'il apprit non seulement à écrire avec correction et habileté, mais à se préoccuper en premier lieu de l'expression juste et pathétique du sentiment, trait caractéristique des musiciens espagnols, qui fit sa force et qui le place au premier rang, parmi les précurseurs immédiats de GLUCK.

Attiré par la réputation universelle des grands artistes de l'école napolitaine, il conçut le plus vif désir de se rendre dans le royaume des Deux-Siciles,

s. d. : *Segunda edición. Madrid, impl. de* VILLALPANDO.) — *Carta de* DON PRECISO *con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca* (Madrid, s. d.). — *Libro de Moda, ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas. Tercera edición. Madrid, imp. de* D. BLAS ROMÁN, 1796. — (Ces divers opuscules se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid.) — Pour compléter notre bibliographie sur les danses espagnoles, nous citerons encore la plaquette publiée contre le fameux PÈRE FEIJOO, qui jugeait la danse comme licite et tolérable en certains cas, par un théologue, moraliste austère, qui les réprouvait sans exceptions : *Bayles mal defendidos y Señeri sin razon impugnado por el Rmo.* P. FEIJOO, *su autor* DON NICASIO DE ZÁRATE, *Presbítero y Missionero en el Obispado de Jaén. Madrid, imp. de* MANUEL FERNANDEZ (s. d.); ainsi que l'ouvrage écrit dans un sens absolument contraire aux opinions de l'hispanophile DON PRECISO, c'est-à-dire en ridiculisant les danses nationales : *La Bolerogia ó quadro de las escuelas del Bayle Bolero, tales quales eran en 1794 y 1795 en la corte de España. Escrita por don* JUAN JACINTO RODRIGUEZ CALDERÓN, *ayudante de las Milicias Urbanas de la Isla Española de Puerto Rico, é intérprete de aquella Capitania General..., Philadelphia, año de 1807, en la Imp. de* ZACHARIAS POULSON (devenu d'une extrême rareté). Pour l'étude du *Bolero*, l'article publié par EL SOLITARIO (ESTÉBANEZ CALDERÓN) est du plus grand intérêt, il se trouve dans le recueil des *Escenas andaluzas*, chef-d'œuvre de la littérature espagnole du XIXe siècle. On y peut consulter aussi avec fruit deux autres études concernant la musique et les danses populaires de l'Andalousie, ce sont les nommés : *Un baile en Triana* et *Baile al uso y danza antigua*.

1. *Coleccion de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar á la guitarra. Por* DON PRECISO..., Madrid, imp. de IBARRA, 1805 (2 vol. in-12). Ce ne doit pas être la première édition et il en existe une autre de Madrid, datée 1816.

2. Voir : *Essai sur la Musique ancienne et moderne*. Paris, 1780, ONFROY (vol. IV).

afin d'y étudier leurs œuvres et d'élargir ses connaissances. Un riche négociant de Barcelone, intéressé par ce talent précoce, vint à son secours et lui donna les moyens d'exécuter son projet en le prenant à bord d'un de ses vaisseaux qui faisait voile vers Naples. Arrivé dans cette ville, TERRADELLAS, grâce aux bons offices de son protecteur, obtint une place d'externe au *Conservatorio di Santo-Onofrio*, dirigé alors par DURANTE, l'un des plus habiles contrapontistes de l'époque. Sous la savante direction de ce maître remarquable, l'artiste espagnol travailla avec ardeur, épura son style et acquit une extraordinaire souplesse, mais son penchant l'entraînait vers la composition dramatique. Pour mesurer ses forces, il s'attaqua à un poème d'APOSTOLO ZENO, l'*Astarto*, déjà mis en musique par divers compositeurs. Malgré ces précédents, la partition de TERRADELLAS, jouée en 1739 sur le théâtre royal de Naples, obtint un réel succès, qui du jour au lendemain lui fit une réputation. Il est vrai que dans cette œuvre le jeune compositeur révélait une grande facilité d'invention, une merveilleuse force expressive et une façon d'harmoniser très originale, et beaucoup plus colorée et vigoureuse que celle de HASSE, musicien qu'il semblait avoir pris comme modèle, bien que par l'énergie et la grandeur il se rapprochât plus de MAJO et de JOMMELLI.

Le grand succès de son début le fit appeler presque immédiatement à Rome, où il composa, en 1740, une partie de l'opéra ROMOLO, que son condisciple du Conservatoire de *Santo-Onofrio*, GAETANO LATILLA, avait été chargé d'écrire. L'année suivante il fit représenter dans la même ville, l'*Artemisia*, opéra en trois actes, remarquable par l'invention, mais l'*Issipile*, poème de METASTASE, qui fut joué à Florence en 1742, ne réussit pas. Le maître prit une éclatante revanche avec sa *Merope* [1], admirable composition, exécutée à Rome sur le *Teatro delle Dame* en 1743. Le talent de TERRADELLAS, déjà expérimenté, était parvenu à son plus haut degré de développement, et il réussit à exprimer avec la plus grande vigueur les pathétiques situations du drame. Cette partition parcourut triomphalement les principaux théâtres de l'Italie et fut applaudie sur les principales scènes italiennes de toute l'Europe, tant sous le nom de la protagoniste, que sous celui du héros : *Épitide*.

Ce fut alors que TERRADELLAS devint maître de chapelle de l'église de Saint-Jacques des Espagnols, bien que FLORIMO [2] prétende qu'il n'obtint cette place qu'en 1747, après son retour de Londres et de Paris, car son grand renom l'avait fait engager par le directeur de l'opéra italien de la capitale de l'Angleterre pour y faire représenter quelques-uns de ses ouvrages. Il s'était fait connaître dans un *pasticcio* : *Annibale in Capua*, joué au commencement de 1746, où HASSE, le principal auteur, faisant justice à son mérite, avait intercalé quelques-uns de ses plus beaux airs, qui furent accueillis par le public londonien avec la plus grande faveur [3]. D'après BURNEY [4], il fit représenter à Londres deux opéras. Le 2 décembre 1746, *Mitridate*, composé sur un poème où APOSTOLO ZENO, tout en traitant d'après la mode du temps un sujet classique, s'était inspiré de la romantique légende péninsulaire d'*Inés de Castro*, portée sur la scène espagnole successivement par les dramaturges JERÓNIMO BERMUDEZ, MEJIA DE LA CERDA et LUIS VELEZ DE GUEVARA, de qui le poète LA MOTTE l'avait imitée dans sa tragédie de ce nom, qui est le véritable modèle suivi par le librettiste italien, selon qu'il le déclare lui-même dans l'*Argomento* qui précède son drame [5]. Il est curieux d'observer que le musicien espagnol, pour composer son chef-d'œuvre, ait choisi précisément ce poème dont les principales péripéties devaient rappeler à sa mémoire les pathétiques incidents — un peu défigurés, il faut le reconnaître — de l'histoire des malheureuses amours de l'Infant DON PIERRE DE PORTUGAL, que sûrement il avait vu représenter dans sa jeunesse sur les théâtres de sa ville natale, car la popularité du beau drame *Reinar despuès de morir* (Régner après mourir) persiste encore de nos jours [6].

Le 24 mars 1747, on exécutait sur la même scène son opéra *Bellerofonte*, qui fut reçu avec autant de faveur que le précédent ouvrage, et dont les airs furent aussi gravés séparément [7]. Mais les devoirs de son poste rappelaient TERRADELLAS à Rome. Avant de quitter la capitale de l'Angleterre, il y publia un recueil de *douze airs* et *duos* italiens tous extraits des divers opéras qu'il avait fait représenter jusqu'à cette époque [8]. Pendant son voyage de retour il s'arrêta à Paris où il comptait parmi ses amis les philosophes D'ALEMBERT et JEAN-JACQUES ROUSSEAU. Il fut le conseiller écouté du premier pour quelques points de son étude sur le *Traité* de RAMEAU, et le second le consulta sur divers articles de son *Dictionnaire de Musique*, dans lequel il parle du maître espagnol avec les plus grands éloges.

Dans le cours de la même année 1747, TERRADELLAS, de retour à Rome, reprenait possession de la maîtrise de Saint-Jacques des Espagnols, et depuis lors son séjour fut fixé dans cette ville. On prétend qu'il y mourut de chagrin par suite du mauvais accueil que reçut son opéra sérieux *Sesostri*, encore composé sur un poème d'APOSTOLO ZENO, et joué pour la première fois à Rome, en 1751. Cela n'est point exact, car la partition du maître espagnol obtint tout au contraire un si grand succès qu'elle aurait suscité la jalousie de JOMMELLI, dont l'*Ifigenia in Tauride*, représentée presque simultanément,

1. Il en existe deux partitions manuscrites à la Bibl. du *Liceo* de Bologne. L'une sous le titre de *Merope : dramma per musica in tre atti, rappresentata la prima volta in Roma nel teatro delle Dame l'anno 1743* (Manuscrit du temps de l'auteur, en 3 vol.), l'autre intitulée : *Epitide : Dramma* d'APOSTOLO ZENO, *musica del maestro* TERRADELLAS, *in tre atti*.

2. Voir : *La scuola musicale di Napoli*... Napoli, 1888, vol. second, p. 456.

3. Ce *pasticcio* a été imprimé à Londres et se trouve au *British Museum : The favourites songs in the opera called* ANNIBALE IN CAPUA, *The words by* F. VANNESCHI, *the music by* HASSE, LAMPUGNANI, MALEGIAC, TERRADELLAS et PARADIES, London, 1746.

4. Voir : *A general history of music*, London, 1776-89 (vol. IV, p. 456).

5. Voir : *Poesie drammatiche di* APOSTOLO ZENO. In Orleans, 1785-86 (*Tomo settimo*, p. 151).

6. On a publié à Londres deux recueils d'airs de cet opéra : *The favourites songs in the opera called Mitridate, music by* TERRADELLAS. — London, WALSH (*First and second Part*. Toutes les deux au *British Museum*).

7. *The favorite songs in the opera called Bellerofonte, music by* TERRADELLAS. — London, Walsh, fol. Au *British Museum*.

8. *Dodici arie e due duetti italiani dal maestro* TERRADELLAS. — London, WALSH, 1747 (Bibl. du Dr STRAHL à Giefsen). On trouve des œuvres manuscrites du compositeur catalan dans presque toutes les grandes bibliothèques musicales; les plus riches sous cet aspect sont celles de la Société *Musikfreunde* de Dresde et des Conservatoires de Milan et Naples

venait d'essuyer une chute complète. Il s'est formé à propos de cette rivalité une curieuse légende qui donne à TERRADELLAS une fin tragique. Elle a été recueillie par l'*Allgemeine musikalische Zeitung*[1] de Leipzig et, bien que nous doutions fort de son authenticité, nous croyons devoir la reproduire, car elle vient confirmer la grande réputation dont jouissait notre compositeur. Suivant la version qui nous occupe, l'artiste espagnol aurait chèrement payé son triomphe, car peu de jours après la première représentation de l'opéra *Sesostri*, le corps de TERRADELLAS fut trouvé dans le Tibre, percé de coups de poignard. Le peuple romain attribua ce crime à JOMMELLI et, pour venger la mémoire de son musicien favori, il aurait fait graver une médaille en son honneur où il était représenté couronné de lauriers et assis sur un char triomphal, tiré par JOMMELLI, travesti en esclave. Pour ne laisser aucun doute sur la part que ce dernier aurait eue au meurtre de son rival, on avait fait graver sur le revers de la médaille la phrase : *Io son capace*, tirée d'un récitatif du dernier ouvrage du compositeur napolitain. Dans toute cette histoire invraisemblable, que nous croyons aussi fausse qu'odieuse, il n'existe qu'un fait certain, l'assassinat de TERRADELLAS, qui malheureusement est pleinement prouvé.

TERRADELLAS mourut dans toute la plénitude d'un talent peu commun, qu'on ne saurait lui contester. L'admiration de ses contemporains en fait foi. Mais il ne fut pas uniquement estimé du grand public, car des véritables maîtres de l'art parlent de lui avec la plus grande admiration. Qu'il nous suffise d'invoquer le témoignage de GRÉTRY, qui écrit dans ses si intéressants *Mémoires ou Essais sur la Musique* : « *Plusieurs morceaux des grands maîtres me rouloient dans l'imagination. Un sur-tout étoit l'objet auquel je comparois mes idées informes* : TREMATE, TREMATE, MOSTRI DI CRUDELTÀ! MA IL FIGLIO, LO SPOSO, etc.; *ce morceau de* TERRADELLAS *me sembloit renfermer tout ce qui constitue le vrai beau*[2]. »

Les diverses œuvres de TERRADELLAS que nous avons pu étudier nous prouvent qu'il méritait vraiment d'être admiré. La nature l'avait doué d'excellentes qualités : il possédait une imagination riche et féconde, un grand talent d'invention et une exquise sensibilité. Ses mélodies, généralement d'une haute inspiration, expriment toujours le sentiment juste avec la plus grande noblesse. Ses harmonies vigoureuses et colorées, beaucoup plus avancées que celles de la plupart de ses contemporains, décèlent l'élève intelligent de ce hardi théoricien que fut VALLS, tandis que son style souple et élégant, quoique très châtié et très pur, nous découvre combien il avait su profiter de l'enseignement de DURANTE. On peut apprécier quelque chose de tout cela, dans le fragment de l'air : *L'augellin che in lacci stretto...* que nous reproduisons (Exemple XVI) d'après un manuscrit du temps de l'auteur conservé à la Bibliothèque Impériale de Berlin[3]. Il nous a été impossible d'identifier l'origine de ce morceau, d'un sentiment si profond dans l'*Andantino a mezza voce*, et d'une grâce si ingénue dans l'*Allegretto* qui ouvre et ferme cet air, conçu dans la forme classique créé par ALESSANDRO SCARLATTI.

Par son caractère sobre et austère TERRADELLAS



1. Seconde année, 1799, p. 431. BREITKOPF UND HAERTEL.
2. A Paris, de l'Imprimerie de la République. Pluviose, an V vol. I, p. 99).
3. Ce manuscrit coté, L. 268, contient un *Aria*, un *Duo* et un *Terzetto*, avec accompagnement de divers instruments. Ces trois morceaux n'appartiennent à aucune des partitions de l'*Astarto*, *Merope*, *Mitridate* ou *Sesostri*. — La même Bibl. conserve aussi en manuscrit (n° 139) un autre *air* pour *Soprano* : *Se perde l'usignuolo*, avec accompagnement de deux flûtes et basse-continue, de la composition de TERRADELLAS.


res - ti ab - ban - do - na - ta, ne ri - tro - vi scon - so -
- la - ta qual - che se - gno di pie - tà qualche se - gno


Allegretto
tr
di pie - tà


f


tr
tr
L'augel - lin che in lacci stret - to, in lacci stretto,
f
p
f
can - ta, ge - me, e chie de ai - ta pur ri - tro ua in caldo



reste foncièrement espagnol; on voit clairement qu'il avait une toute autre conception de la vie que les gracieux et aimables jouisseurs de l'école napolitaine, qui semblent garder toujours, même dans les plus terribles moments, le sourire sur les lèvres. Lui, il est bien d'une race moins épicurienne, et beaucoup plus passionnée, et ce qu'il perd peut-être en grâce nonchalante, il le gagne en intensité expressive. Il fait pressentir, et cela constitue l'un de ses meilleurs titres de gloire, le noble génie de GLUCK. On ignore, en réalité, le véritable nombre de ses ouvrages. Outre les divers opéras dont nous avons fait mention — il est probable qu'il en écrivit quelques autres restés inconnus jusqu'à présent — on cite de lui une *Messe à quatre voix avec orchestre*, et un oratorio : *Giuseppe riconosciuto, azione sacra* en deux parties d'APOSTOLO ZENO, qu'il laissa en manuscrit et qui peut-être doivent se trouver dans les archives de l'église espagnole de *Montserrat* à Rome.

Bien qu'espagnols d'origine, ABÓS et NASELL appartiennent de plein droit à l'école musicale de Naples. Le premier, GIROLAMO ABÓS, que les italiens appelaient Avós et même AVOSSA, naquit à Malte, de parents espagnols, dans les premières années du XVIIIe siècle. Il fut élevé à Naples, ville où il passa la plus grande partie de sa vie, sous la direction de LEO et de DURANTE. Devenu fort habile dans l'art du chant, il obtint une place de professeur au Conservatoire de *la Pietà de' Turchini*.

De son école, véritablement remarquable, sont sortis quelques chanteurs très célèbres, au nombre desquels on compte le contraltiste GIUSEPPE APRILE, dont les *Exercices de solfège et de vocalisation* sont encore très appréciés. Comme presque tous les musiciens de ce temps, ABÓS a composé divers opéras. Les premiers en date comme *La pupilla e'l tuttore*, *La serva padrona* et l'*Ifigenia in Aulide*, furent joués à Naples. En 1746 il fit jouer un *Artaserse* sur le théâtre Saint-Jean-Chrysostome, à Venise, et en 1750, son *Adriano* vit le feu de la rampe, sur la scène du Théâtre *Argentina*, à Rome. Appelé à Londres, en 1756, en qualité de *Maestro al cembalo* du théâtre Italien, il y fit représenter, la même année, l'opéra *Tito Manlio*, dont les airs furent gravés par l'imprimeur WALSH, bien que BURNEY dise que cet ouvrage reçu par le public avec assez d'indifférence, révélait un maître habile, mais était dépourvu du feu et de la verve caractéristique, de l'école napolitaine. De retour à Naples dans l'été de 1758, ABÓS reprit son enseignement du chant au *Conservatorio de la Pietà*, et occupa cette place jusqu'au moment de sa mort, survenue vers 1786. Il a laissé, outre ses opéras, beaucoup de musique religieuse, restée en manuscrit, et qu'on trouve particulièrement dans les Bibl. des Conservatoires de Naples et de Paris, ainsi qu'à celle de la Cour, à Vienne. En réalité ce compositeur, qui écrit avec pureté et élégance, manque de toute originalité et ne peut être classé, en somme, que parmi les imitateurs plus ou moins heureux de JOMMELLI.

DON DIEGO NASELL, qui se disait descendant des rois d'Aragon, ne doit être jugé autrement que comme un amateur distingué, qui joua néanmoins un rôle d'une certaine importance. Dans sa jeunesse il se rendit à Naples et y prit des leçons avec DAVID PEREZ, compositeur de mérite qui va nous occuper dans un instant. Sans doute pour ne point déroger à sa noble origine, NASELL signa tous ses ouvrages du pseudonyme anagrammatique d'EGIDIO LASNELL. C'est sous ce nom qu'il fit jouer à Palerme, en 1748, son opéra *Attilio Regolo*, sur un poème de MÉTASTASE, et l'année suivante dans la capitale des Deux-Siciles celui de *Demetrio*. Il paraît que cet

artiste entra plus tard au service du Prince électeur de Saxe, et que pour la cour de Dresde il écrivit un opéra : *L'amore vendicato*, et deux oratorios : *La Passione di Jesu Christo* et *La conversione di Sant' Agostino*[1]. Ce dernier est daté de 1751.

Nous venons de nommer DAVID PEREZ, musicien habile, qui fut le maître du descendant des rois d'Aragon. Il naquit à Naples, d'une famille espagnole, en l'année 1711. Sous la direction d'ANTONIO GALLO, il étudia le violon jusqu'au point de devenir un habile virtuose sur cet instrument. Plus tard il entra dans le *Conservatorio di Nostra Signora di Loreto*, où FRANCESCO MANCINI lui enseigna le contrepoint. Ses études terminées, il se rendit à Palerme, engagé pour diriger la chapelle du Vice-Roi de Sicile, et c'est dans ladite ville qu'il donna à la scène, en 1730, son premier opéra : *I travestimentri amorosi*, et, en 1741, *L'eroismo di Scipione*, dont le succès fut éclatant. Ces ouvrages furent suivis d'*Astartea*, de *Medea* et de *L'isola disabitata*, tous les trois représentés dans la même ville. De retour à Naples, en 1749, PEREZ fit jouer sur le théâtre *San Carlo*, une *Clemenza di Tito*, accueillie avec la plus grande faveur, qui le plaça parmi les compositeurs d'opéras plus à la mode. Malgré sa grande réputation, il nous semble que les historiens de la musique ont donné à cet artiste un rang plus important que celui auquel il a véritablement droit, car ses œuvres, qui révèlent un maître fort habile, connaissant à fond tous les secrets de l'art, sont dépourvues d'originalité, et dans le style dramatique il est bien inférieur non seulement à TERRADELLAS, mais à JOMMELLI, qu'on lui a souvent comparé. En réalité, son inspiration est pour ainsi dire, de seconde main, ce qui justifie sa vogue près du grand public, dont les applaudissements ne s'adressent en général qu'à ce qu'il connaît parfaitement. La personnalité de PEREZ est, beaucoup plus caractéristique dans le style religieux que dans l'opéra, et son *Mattutino de Morti*, pour cinq voix avec accompagnement d'orchestre[2], composé par ordre du roi de Portugal JOSEPH Ier, est une composition fort digne d'estime.

Malgré ces critiques, on ne saurait contester que PEREZ fut très apprécié, pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle, et que ses nombreux opéras furent joués un peu partout. On cite de lui particulièrement *Semiramide* (Rome, *Teatro delle Dame*, 1750) accueillie avec enthousiasme, *Farnace*, *Merope*, *Didone abbandonata*, *Alessandro nelle Indie*, *Adriano in Siria*, c'est-à-dire la plupart des poèmes de MÉTASTASE alors à la mode. En 1751, il se trouvait à la Cour de Savoie pour y faire jouer deux ouvrages : *Zenobia* et *Demetrio*, et c'est à Turin qu'il reçut des propositions très avantageuses pour entrer au service du Roi de Portugal. PEREZ s'empressa d'accepter et se rendit immédiatement à Lisbonne, où il se présenta au public en 1752, avec l'opéra *Demofoonte*, qui, interprété par les célèbres chanteurs GIZIELLO et RAFF, produisit une impression extraordinaire. Depuis lors et pendant un quart de siècle, il jouit en Portugal d'une autorité indiscutable, dont il ne se servit que pour faire prévaloir le goût italien et pour protéger les chanteurs de cette école.

En 1755, à l'occasion de la fête de la reine, on inaugura à Lisbonne le nouveau théâtre qu'on venait de construire pour l'opéra italien. PEREZ, chargé de la direction, avait réuni une troupe d'élite dans laquelle figuraient les meilleurs virtuoses du temps. La représentation inaugurale fut entourée de la plus grande magnificence; on y exécuta l'*Alessandro nelle Indie* de MÉTASTASE, avec une nouvelle musique du propre PEREZ, et tant la mise en scène que les décors furent d'un luxe inouï.

Nous ne ferons pas l'énumération de tous les ouvrages que PEREZ fit représenter à Lisbonne. Le *Demetrio* et le *Solimanno* furent les plus estimés, on ne se lassait pas de les entendre, et le public portugais les préférait aux meilleures créations des plus grands maîtres de l'époque. Loin de décroître, la faveur dont jouissait PEREZ s'augmenta encore pendant les dernières années de sa vie. Devenu aveugle avec l'âge, il ne laissa pas de composer, ayant trouvé des moyens particuliers pour dicter sa musique à ses élèves, avec une grande rapidité. Il mourut à Lisbonne en 1778, à l'âge de soixante-sept ans[3].

Citons encore quelques autres musiciens élevés en Italie et ayant cultivé avec plus ou moins de succès le genre dramatique, comme le fameux DON FRANCISCO XAVIER GARCÍA, connu à Naples sous le surnom de *Spagnoletto*, qu'il conserva même lorsque rentré dans sa patrie il obtint, le 20 mars 1756, la maîtrise de la Cathédrale de Saragosse. En parlant de la musique religieuse nous avons dit la grande influence que cet artiste, doué d'une abondante veine mélodique, agréable, mais sans profondeur, a exercée sur les maîtres de chapelle espagnols de son temps. Il fut l'un des principaux fauteurs de la décadence de l'art religieux. Pendant son séjour en Italie, GARCÍA se fit connaître par diverses œuvres comme l'oratorio *Il Tobia*, *componimento sacro*[4], exécuté à Rome en 1752 et plus tard à Vienne, et les opéras *La pupilla*, *farsetta* et *Pompeo Magno in Armenia*, tous deux joués dans la première de ces villes en 1755. Avant sa rentrée en Espagne il donna encore à la scène, en 1756, deux intermèdes bouffes : *La finta schiava*, à Bologne, et *Lo scultore deluso*, à Rome. La musique de ces ouvrages semble perdue[5]; néanmoins, d'après ce qu'il composa dans

1. La Bibl. Royale de Dresde possède les partitions manuscrites du troisième des opéras de NASELL, que nous avons cité, ainsi que celles de ses deux oratorios. On y trouve encore sous son nom : *Due cantate á voce sola* con stromenti, et un recueil en deux volumes d'*Arie diverse per Soprano con stromenti*.

2. La partition en a été imprimée avec beaucoup de luxe : *Londra, presso* ROB. BREMMER (1774). Il en existe des exemplaires aux Conservatoires de Paris et de Bruxelles, au *British Museum*, et au *Liceo* de Bologne.

3. Malgré la grande vogue dont ils jouiront, très peu des ouvrages de cet artiste ont été imprimés. Outre les *Matines des morts* déjà citées, nous ne connaissons qu'un recueil d'airs de l'opéra *Didone abbandonata* (*The favourite songs in the opera called...*, *London*, 1764), et un autre de celui de *Farnace* (*The favourite songs*, etc., London, 1759). — Tous les deux au *British Museum*. En revanche on trouve beaucoup de ses œuvres manuscrites pour l'église ou pour le théâtre, dans presque toutes les grandes Bibl. musicales; les plus riches sont celles des Conservatoires de Naples et de Milan. Nous supposons que le plus grand nombre doit se trouver à Lisbonne.

4. La partition manuscrite pour 4 voix (3 Sop. et Alto), chœur et quatuor à cordes, est conservée à la Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne. Le texte, imprimé à Rome (s. d.), se trouve à la Bibl. *Vit. Emmanuele* à Rome.

5. Seulement les *libretti* imprimés de ces quatre ouvrages nous sont connus. Ceux de *La Pupilla* et du *Scultore deluso* forment part de la Bibl. de l'Académie de Sainte-Cécile à Rome. Les deux autres sont conservés dans la même ville à la Bibl. *Vit. Emmanuele*.

la suite, on peut déduire que le talent de GARCIÁ était bien plus propre pour le genre gracieux que pour le style sévère. En Italie il jouit d'une vogue passagère.

Un certain PEDRO MARTINEZ, probablement l'habile violoniste et *Konzertmeister* de la Cour de Stuttgart de ce nom, fit exécuter à Rome le 2 novembre 1783 un *componimento sacro*, intitulé *La Suzanna*, partition accueillie avec faveur au dire du *Diario ordinario di Roma* (8 novembre 1783). Beaucoup de jeunes artistes espagnols, attirés par la gloire des maîtres napolitains — on doit tenir compte des étroites relations politiques qui unissaient alors l'Espagne avec le royaume des Deux-Siciles, — se rendaient à Naples pour y recevoir leur enseignement. Bien que le *Spagnoletto* soit le type de ces musiciens hybrides, sans caractère véritable, qui tout en laissant d'être foncièrement espagnols ne sont pas devenus tout à fait italiens, nous citerons à ses côtés DON MANUEL GAYTÁN Y ARTEAGA, et DON JOSÉ DURÁN. Grâce à eux et à leurs semblables, le goût italien et le style de l'opéra se généralisèrent presque partout et les maîtrises espagnoles, oubliant leurs glorieuses traditions, devinrent de véritables succursales de l'opéra. Car si le *Spagnoletto*, fut attaché à la Cathédrale de Saragosse, après leur retour en Espagne GAYTÁN Y ARTEAGA devint maître de chapelle à l'église métropolitaine de Cordoue et DURÁN occupa la maîtrise de la *Seo* de Barcelone, ce qui ne l'empêcha pas de cultiver l'opéra italien dans le style de JOMMELLI. Successivement il fit représenter dans la capitale de Catalogne deux ouvrages composés sur des poèmes de MÉTASTASE, *Antigono* en 1760, et *Temistocle*, en 1762 [1]. Les italianismes que cet artiste introduisit dans ses œuvres du style religieux lui firent encourir les sévères critiques du maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, DON SANTIAGO CASELLAS, défenseur des anciennes traditions. Suivant l'habitude de l'époque une polémique fut engagée entre DURAN et son censeur. Le premier, pour prouver son savoir faire, composa un *Madrigal à quatre voix* dans le style classique, et CASELLAS s'empressa d'en faire l'analyse, en signalant ses nombreuses fautes contre les règles. Le compositeur catalan formula sa réplique, et la controverse fut soumise à l'arbitrage du PÈRE MARTINI [2], l'oracle musical du temps, dont nous ignorons la réponse, si bien on peut supposer avec fondement que, d'après son usage, le savant professeur de Bologne se tirerait d'affaire par un habile compromis ne donnant tort à personne.

Si, pendant la première moitié du XVIIIe siècle, le génie indiscutable de TERRADELLAS soutint à l'étranger le prestige de l'art espagnol, la seconde moitié du siècle en question vit fleurir un artiste de la même race, doué d'un non moindre talent, qui arriva même à contrebalancer les succès du divin MOZART. Nous voulons parler de DON VICENTE MARTÍN Y SOLER, universellement connu en Europe sous le nom de MARTINI LO SPAGNUOLO, d'après la désignation que lui avaient donnée les italiens, à cause de sa nationalité. En général on le juge comme un vulgaire imitateur, assez habile pour réussir à se faire remarquer dans un temps où la production italienne était si féconde et si brillante; cela nous semble déjà quelque chose, car il n'était pas facile de lutter avec des concurrents tels que les CIMAROSA, les GUGLIELMI ou les PAISIELLO. Mais cette opinion n'est plus admissible du moment que l'on s'est donné la peine d'étudier les créations de cet artiste. MARTÍN cultiva l'*opera buffa* napolitain, cela est incontestable, mais tout en employant des formes et des formules que le génie d'un MOZART n'hésita pas à adopter, il sut se montrer original par le tour de la pensée. On ne saurait lui contester une grande faculté d'invention, pour créer des mélodies naturelles, simples et faciles, douées en même temps d'une grande force d'expression. La partition de son chef-d'œuvre, l'*opera buffa* : *Una cosa rara*, n'est point du tout indifférente, et sa lecture, qui cause un réel plaisir par le charme ingénu et gracieux qu'on y remarque, explique et justifie le grand succès dont elle a joui pendant longtemps.

MARTÍN Y SOLER naquit à Valence, en 1754, et fut élevé dans cette ville comme enfant de chœur, dans une institution de chanoines réguliers (prémontrés). Très jeune encore, il remplit pendant quelque temps les fonctions d'organiste à la Collégiale d'Alicante, mais un penchant irrésistible l'entraînait vers la musique dramatique et le porta à renoncer à ladite place pour se rendre à Madrid. Une fois dans la capitale il fit la connaissance d'un certain chanteur napolitain nommé GUGLIETTI, qui l'engagea à composer quelques airs, pour être intercalés, suivant un usage alors très répandu, dans les ouvrages du répertoire courant de l'opéra. Le succès obtenu par les œuvres du jeune compositeur, qui faisait preuve d'un réel instinct du théâtre, décida l'habile virtuose à lui conseiller de se fixer en Italie, où sûrement il ne pourrait à moins de réussir brillamment. MARTÍN entreprit le voyage en 1780, et la même année écrivit déjà, à Naples, son opéra *Ipermestra*, sur le poème connu de MÉTASTASE. Nous ignorons si cet ouvrage fut alors joué dans la capitale des Deux-Siciles [3], mais en tout cas, dès l'année suivante, il était engagé pour faire représenter à Florence, pendant la saison du carnaval, son *Ifigenia in Aulide* [4]. Malgré que le célèbre drame lyrique d'APOSTOLO ZENO avait été déjà mis en musique par DOMENICO SCARLATTI, CALDARA, PORPORA, TRAETTA, MAJO, GUGLIELMI, JOMMELLI et d'autres maîtres illustres, la nouvelle musique du jeune artiste espagnol fut reçue avec beaucoup de faveur, au point que le directeur du théâtre de Lucques demanda à MARTÍN un opéra pour être exécuté pendant la saison prochaine. Ce fut l'*Astartea*, représenté en 1782, qui ne réussit pas; mais le compositeur prit bientôt une revanche éclatante avec le grand ballet *La regina di Golconda*, qui parcourut triomphalement les principales scènes

1. Les poèmes imprimés de ces deux ouvrages se trouvent à la Bibl. *Nacional* à Madrid. Le second nous apprend qu'en 1762 DURÁN était maître de la chapelle du *Palao*, et directeur de l'orchestre du théâtre de Barcelone.

2. Les documents relatifs à cette discussion sont conservés parmi les papiers du savant théoricien italien au *Liceo de Bologne*. Ils sont réunis dans un cahier, dont voici le signalement : *Madrigale a 4 voci, e apologia di esso, di* D. GIUSEPPE DURAN *maestro di cappella in Barcellona in risposta alla critica fattane da D.* GIACOMO CASELLAS *maestro di cappella in Toledo, l'anno 1755* (mns. de 74 p. Texte espagnol et italien, contenant l'œuvre originale, la critique de CASELLAS et la réponse de l'auteur).

3. La partition manuscrite, conservée à Naples, dans la Bibl. du Conservatoire de la *Pietà dei Turchini*, porte la date 1780, mais ne donne aucun renseignement sur la représentation de l'ouvrage.

4. Conservée en partition manuscrite dans la même Bibl. de Naples.

de l'Italie. En 1783, MARTÍN se trouvait à Turin, où il donna successivement à la scène *La Dora festeggiata*, prologue, l'*opera buffa* : *L'accorta Cameriera* et une *Andromaca*, non citée par ses biographes, mais dont nous possédons le libretto, imprimé en ladite année, dans la capitale du Piémont. Ces ouvrages furent suivis de *Le burle per amore*, exécuté à Venise au commencement de 1784, d'une reprise de son *Ipermestra* remaniée, ayant eu lieu à Rome vers la même époque, et de *L'isola d'amore*, qui vit le feu de la rampe à Florence peu de mois après[1].

Une semblable fécondité n'a rien d'extraordinaire, surtout dans ce temps-là où presque tous les compositeurs produisaient deux ou trois, voire quatre ouvrages par an, qui ne pouvaient être que de véritables improvisations. Néanmoins ils pouvaient faire preuve de leur dextérité dans l'art d'écrire et de leur fantaisie créatrice. En tout cas, c'est ainsi que MARTÍN se fit une grande réputation. Il faut aussi tenir compte que la plupart de ces créations avaient la fortune d'être interprétées par des artistes de tout premier ordre, car jamais l'art du *bel canto* ne semble avoir parvenu à un si haut degré de perfection que pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle. A Venise, par exemple, la célèbre cantatrice ANNA STORACE obtint des triomphes extraordinaires en chantant les œuvres du compositeur espagnol[2], et c'est elle qui le décida à la suivre à Vienne, lorsqu'à la fin de 1784 elle se rendit dans cette ville, engagée par la direction du Théâtre de la Cour. Si, en Italie, MARTÍN s'était fait l'égal des premiers maîtres de l'opéra, dans la capitale de l'Autriche il allait conquérir les suffrages du divin MOZART, qui devait le rendre immortel en introduisant une de ses mélodies dans son admirable *Don Juan*.

On sait qu'à ce moment Vienne était, pour ainsi dire, la capitale musicale de l'Europe. L'empereur JOSEPH II, qui raffolait de l'opéra italien, voulait avoir à sa cour les meilleurs compositeurs, les plus excellents librettistes et les plus habiles virtuoses. Rien n'était épargné pour qu'il en fût ainsi, et les questions concernant le Théâtre impérial étaient traitées comme de véritables affaires d'État. Lorsque MARTÍN y arriva à la suite de la STORACE, il trouva qu'il n'était pas un inconnu, et conçut l'espoir de se faire engager pour composer quelque nouvel ouvrage. La protection décidée de l'ambassadrice d'Espagne, amie de l'Impératrice, lui fit obtenir ce qu'il désirait, et l'ABBÉ D'APONTE, le poète de la cour, fut chargé par l'Empereur en personne de lui fournir un libretto, tiré de la comédie de GOLDONI, *Il burbero di buon cuore* (Le bourru bienfaisant). La première représentation de cet ouvrage, qui eut lieu le 4 janvier 1786, fut un véritable événement dans la vie viennoise, et mit le musicien à la mode, au dire d'OTTO JAHN[3]. Depuis lors il devint le préféré des dilettantes et éclipsa tous ses rivaux. Excité par le triomphe, MARTÍN écrivit deux nouveaux opéras : *Una cosa rara* et *L'arbore di Diana*, charmantes créations, composées sur des libretti du même D'APONTE, dont la vogue fut extraordinaire.

Sous plus d'un rapport le délicieux *opera buffa* en deux actes : *Una cosa rara ossia Belleza ed Onesta*, joué pour la première fois, sur le Théâtre impérial de Vienne, vers la fin de l'année 1786, doit être regardé comme un ouvrage espagnol. En premier lieu par le sujet, et l'auteur du poème en personne nous renseigne sur ce propos. Dans ses si intéressants *Mémoires* (New-York, 1829) le glorieux collaborateur du divin MOZART déclare expressément qu'avant de rédiger le libretto de cet opéra il avait lu plusieurs comédies espagnoles, et son choix s'était fixé sur *une pièce de* CALDÉRON *intitulée* : LA LUNA DE LA SIERRA, *d'où j'ai pris la partie historique, et une certaine peinture des caractères, pour tracer mon plan*. Avec son impudence habituelle, l'intrigant D'APONTE, fausse la vérité, car la ravissante comédie qu'il indique, un des chefs-d'œuvre du riche répertoire dramatique espagnol qu'il exploitait avec tant d'habileté, n'est pas de CALDÉRON, mais de D. LUIS VELEZ DE GUEVARA, dramaturge très apprécié, contemporain de LOPE DE VEGA.

La partition composée par MARTÍN est assez développée, elle comprend, sans compter la *Sinfonia*, page charmante qui rappelle la manière de HAYDN, trente numéros, *cavatines*, *arias*, *duos*, *terzetti*, deux grands *sextuors* dans le second acte, et deux importants finales d'une belle envolée. Certes la plupart de ces morceaux sont conçus dans des formules conventionnelles, mais on ne peut leur nier beaucoup de charme. Nous signalerons particulièrement le beau *trio* en canon, chanté par la Reine, son fils et le grand veneur; l'air de la Reine : *Calma l'affano*, dont le premier mouvement n'est pas sans analogie avec le célèbre air de *Donna Elvira* : *Mi tradi quell' alma ingrata*, ajouté par MOZART à son *Don Juan*, lorsque la partition fut exécutée à Vienne en 1788, et dont l'*Andantino amoroso*, rempli d'une grâce exquise, est très prochement apparenté au délicieux et sublime *Voi che sapete*; le sémillant *Duetto* bouffe entre *Ghita* et *Tita*, couple de rustres amoureux qui se disputent continuellement pour faire contraste sans doute avec l'idylle sentimentale de *Lilla* et *Lubino*, les héros de la pièce; une charmante *cavatine*, d'un sentiment tendre et rêveur; une fort jolie aria de *Ghita* d'une couleur franchement espagnole (Exemple XVII), surtout dans le passage qui module d'abord en *mi mineur*, puis en *si majeur*, dont l'origine valencienne ne saurait être contestée; un autre *Trio* entre les trois femmes; l'air de *Lilla* : *Dolce mi parve un di*, et le grand finale dans lequel interviennent tous les personnages du drame, page tracée avec un véritable talent dramatique. Ces divers morceaux forment partie du premier acte.

Le second n'est pas moins riche. Il s'ouvre par un *duo* chanté par *Lubino* et *Tita*, qui se rendent à la ville pour acheter les cadeaux des fiançailles; c'est une espèce de nocturne agreste, rempli de douce mélancolie. Sans nous arrêter à énumérer les divers morceaux, nous citerons un gracieux *air* de *Ghita* : *Cavatevi padroni la gran follia di testa*,

1. Plusieurs de ces partitions semblent malheureusement perdues, ou du moins n'ont pas été retrouvées jusqu'à ce jour. *Le burle per amore* et *L'isola d'amore* sont conservés en manuscrit au Conservatoire de Bruxelles. De la seconde il existe une traduction allemande : *Die Insel der Liebe*, imprimée en réduction pour piano (à la Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne).

2. Voir : *Reminiscences of the King's Theatre and Theatre Royal Drury Lane*... par MICHAEL KELLY (London, 1826. COLBURN — Tom. I, p. 189).

3. Voir : W. A. MOZART *von*... *Leipzig*, *1856-59*. BREITKOPF UND HAERTEL. (Vol. IV, p. 183.) — Il existe des partitions manuscrites de l'opéra en question dans les Bibl. des Conservatoires de Paris et de Bruxelles.


GHITA
PIANO
p
Purche tu m' ami, pur_che sia mi _ o, sem_pre vogl' io, tuo solo a_mor
p
f
Pur_che sia mi _ o, sem_pre vogl' io tuo solo a_
p
_mor. Se un po di rab _ bia, te_co mi vie_ne, lo fo per be_ne, lo
puoi pen_sar Ma e poi di pa_glia tutto il mio fo _ co, e po_co



dans lequel la paysanne délurée se moque gaillardement des présomptueux séducteurs de la cour, qui prétendent se faire aimer par leur argent; l'*air* où *Lilla*, victime des apparences, se justifie et se plaint de la colère de son fiancé; l'exquise *romance* du *Prince*, que MOZART n'aurait pas désavouée et que le fameux ténor MANDINI, créateur du rôle, chantait à la perfection; le duo de la réconciliation des amants brouillés : *Pace, caro mio sposo*, devenu populaire et que nous applaudissons encore dans la superbe scène du souper, au second acte de *Don Juan*, et le grand finale, très développé et fort pittoresque, où la couleur nationale reparait de nouveau.

On peut voir par ce léger aperçu que l'opéra *Una cosa rara* ne manque pas de valeur. Sûrement il ne peut être compté parmi ces créations immortelles qui signalent un sommet dans l'histoire de l'art. Sa place est de beaucoup inférieure, cela est vrai, mais toujours elle reste au-dessus de la médiocrité. Lors de sa première représentation à Vienne, cet opéra obtint une vogue considérable et contrebalança même le succès des *Noces de Figaro*, jouées presque simultanément. L'explication de ce phénomène nous semble claire : la partition de MARTÍN, sans être indifférente, ne dépassait pas les facultés du public, c'était une œuvre simple, agréable, gracieuse et facile, tandis que le chef-d'œuvre de

MOZART avait une tout autre portée. Cette merveille de psychologie musicale suppose un effort véritable pour être comprise dans toute sa subtile beauté, et Dieu sait combien peu sont les personnes capables de s'élever à ces hauteurs de la pensée sans sentir le vertige.

Après un tel triomphe, MARTÍN devint l'idole des dilettantes viennois. L'empereur JOSEPH II le récompensa avec magnificence, et l'admit souvent près de lui; il ne se lassait pas de lui entendre chanter les mélodies naturelles, inspirées et expressives de la *Cosa rara*. MOZART, nous l'avons déjà dit, rendit justice au talent de celui que l'ignorance générale regardait comme son rival.

Le fait d'avoir fourni un thème à la scène finale de *Don Juan* constitue, pour la plupart des historiens de la musique, le principal, pour mieux dire le seul titre de gloire de l'ouvrage du compositeur espagnol. Nonobstant, et cela est beaucoup moins connu, cet opéra a exercé une influence décisive sur une des formes les plus populaires de la musique allemande, sur la *valse*, qu'elle transforme d'une façon radicale. Comme on sait la *valse* est le prototype des danses tournées des pays germaniques. Elle est dérivée d'une des variétés de l'ancienne *Allemande*, qu'on nommait *Langhaus*, parce qu'on s'efforçait d'y parcourir le plus d'espace en longueur tout en tournant le moins possible. Pendant les deux premiers tiers du XVIIIe siècle la *Langhaus* dominait dans toute l'Allemagne et l'Autriche, et ce fut VICENTE MARTÍN qui, sans doute porté par la vivacité de sa race, en accéléra le mouvement et créa pour ainsi dire la *Valse* moderne, mise à la mode en 1786 par le premier finale de *La cosa rara*. On y trouve la première forme de cet air de danse, qui comporte deux périodes de huit mesures chacune, généralement suivie jusqu'en 1819, date où WEBER, avec sa fameuse *Invitation à la Valse*, fait une véritable révolution dans la musique chorégraphique, par laquelle le mouvement de la valse tourbillonnante supplanta l'ancien.

Nous avons dit que le charmant ouvrage de MARTÍN avait plus d'un rapport avec l'art espagnol, et pour prouver notre affirmation nous avons parlé du poème et fait quelques légères indications concernant la musique. On serait dans l'erreur si l'on croyait qu'il s'agit de simples vestiges. Le compositeur emploie les formes italiennes, mais dans le fond il ne renie pas l'esprit de sa race. Nous savons qu'il est impossible de chasser le naturel, et MARTÍN y revient non seulement dans les airs de valse auxquels il imprime une ardeur toute méridionale, mais dans plusieurs traits de sa partition. Le connaisseur ne saurait s'y tromper, et particulièrement le rôle de *Ghita* se fait remarquer par son extraordinaire couleur nationale. On voit bien que le maître n'avait pas oublié tout à fait, dans les bras de la STORACE et des autres cantatrices italiennes, les belles filles gaillardes et délurées de la vega de Valence, ni ces typiques chansons de la *Huerta*, où passe comme un souffle de l'art arabe. Cela est facile à observer dans l'*air* que nous avons reproduit, mais il en est de même dans divers passage de la partition, comme par exemple dans le joyeux refrain, chanté par la même *Ghita* au cours du second finale, qui est visiblement inspiré des *Seguidillas*, la chanson populaire espagnole alors plus en vogue.

Ce caractère spécial, ajouté aux réelles qualités de l'œuvre, nous explique clairement son grand succès, non seulement à Vienne, mais dans toute l'Europe. *La cosa rara* fut chantée partout et toujours accueillie avec faveur[1]. A Paris elle apparut sur le théâtre Feydeau le 2 novembre 1791, et devint si populaire qu'elle obtint les honneurs d'une traduction française; l'opéra-comique *Les accordées de village*, représenté le 3 novembre 1797, au théâtre Montansier, n'est qu'un arrangement de l'opéra de MARTÍN. Il en existe plusieurs traductions allemandes sous le titre de *Lilla, oder Schönheit und Tugend*, et même une adaptation danoise de L. KNUDSEN, exécutée sur le théâtre Royal de Copenhague, le 15 novembre 1791. Bien avant dans le XIXe siècle cet ouvrage figurait encore dans le répertoire courant de l'opéra italien, car il ne devait disparaître, comme les créations de CIMAROSA, GUGLIELMI et PAISIELLO, que devant l'irruption triomphale des opéras de ROSSINI. Ce fut cependant à Vienne qu'il conserva sa plus grande vogue, au point qu'il reçut l'adjonction d'une seconde partie. Le compositeur bohémien BENEDIKT CZIAK (SCHACK en allemand) composa une *Suite de la Cosa rara*[2], opéra bouffe en deux actes joué dans la capitale d'Autriche vers 1800, et qui se maintint dans le répertoire des théâtres impériaux jusqu'en 1814.

Le compositeur espagnol ne s'endormit pas sur les lauriers qu'il venait de conquérir. L'année suivante (1787), à l'occasion des fêtes du mariage du PRINCE ANTON DE SAXE, il fit jouer sur le théâtre de la cour, le 2 octobre, un nouvel opéra : *L'Arbore di Diana*[3], dont le même D'APONTE lui avait fourni le libretto. C'est encore une partition agréable, remplie de mélodies faciles et inspirées, mais qui n'égale pas l'œuvre qui l'avait immédiatement précédée. Néanmoins elle fut reçue avec beaucoup de faveur, et jouit pendant quelque temps d'une grande popularité.

Bien que la situation de MARTÍN à la cour d'Autriche fût exceptionnelle, il céda aux brillantes propositions qu'on lui fit de la part de l'impératrice CATHERINE DE RUSSIE et, dans le courant de l'année 1788, il partit pour Saint-Pétesbourg, afin d'y prendre la direction du théâtre Italien. Il y débuta par l'opéra *Gli sposi in contrasto*[4], qui confirma sa renommée, et composa ensuite la cantate à trois voix : *Il sogno*[5], jugée comme un de ses meil-

1. On trouve des partitions manuscrites de cet opéra dans presque toutes les grandes Bibliothèques musicales. Il en existe même plusieurs réductions pour piano et chant, qui ont été imprimées avec le texte allemand ou italien, chez ARTARIA, à Vienne; chez GÖTZ, à Munich; chez SIMROCK, à Bonn, et chez RELLSTAB, a Berlin. La version danoise : *Lilla, eller sjelden er : Skiönhed och Dyd*, fut gravée à Copenhague par S. SONNIEHSEN. *Kongl. privil. Nodetrykker.*

2. Nous en avons vu la partition manuscrite : *Lilla, zweiter Theil in 2 Akten*, aux Archives de l'Opéra royal de Munich.

3. On trouve aussi des partitions manuscrites de cet opéra dans plusieurs Bibl. musicales. Il en existe des exemplaires a Bruxelles et au Conservatoire de Musique de Paris. *L'arbore di Diana* fut imprimé en réduction pour piano et chant (texte italien) a Vienne, chez ARTARIA; nous connaissons une autre edition allemande (traduction de NEEFE) publiée par SIMROCK, a Bonn, sous le titre : *Der Baum der Diana*.

4. Publié en réduction pour piano et chant, par ARTARIA E COMP. à Vienne, (A la Bibl. de Berlin.)

5. Traduite en allemand : *Der Traum*, et réduite pour piano par VON SCHICHT, cette cantate fut publiée a Leipzig, chez BREITKOPF ET HAERTEL. Elle figurait encore recemment dans les catalogues de ladite grande maison éditoriale. On trouve des copies manuscrites dans beaucoup de grandes bibliothèques.

leurs ouvrages [1]. L'empereur PAUL Ier lui accorda, en 1798, le titre de conseiller privé. Parmi les diverses œuvres qu'il donna successivement aux théâtres impériaux, on cite le ballet tragique *Didon abandonnée* [2] joué en 1795, et l'opéra buffa *La capricciosa corretta* [3], qui date de 1799. Il paraît que, dans ses dernières années, le génie de MARTÍN s'éteignit sensiblement. La fin de sa vie fut malheureuse. En 1801, l'opéra français ayant remplacé l'opéra italien, le pauvre maître perdit son emploi, et n'eut d'autre ressource que de donner des leçons de chant pour gagner sa vie. Il mourut à Saint-Pétersbourg, dans une situation proche de la gêne, le 30 janvier 1806.

Outre les nombreux ouvrages dont nous avons fait mention, MARTINI LO SPAGNUOLO (c'est ainsi qu'on le nommait) en composa beaucoup d'autres, car il cultiva presque toutes les branches de l'art. Dans le genre religieux il a laissé une *Messe en do majeur* pour grand chœur et grand orchestre (partition au Conservatoire de Bruxelles), ainsi qu'un *Te Deum* à quatre voix et orchestre, dont parle FÉTIS et qui semble perdu. Sans doute il est arrivé de même avec plusieurs de ses opéras, car nous ne croyons pas que la liste exacte de ses compositions dramatiques nous soit connue [4]. ARTEAGA rapporte qu'il aurait écrit la musique de plusieurs ballets, joués à Gênes et à Venise, avant l'apparition des opéras qui lui créèrent une si brillante réputation, mais leurs noms sont restés inconnus. Parmi la production de ce maître distingué il existe toute une série d'œuvres d'un grand charme et d'une réelle grâce, elles sont à peu près inconnues, bien qu'elles nous semblent les meilleurs fruits de son talent; ce sont ses compositions de chant, comme la série de *12 Canons*, et le recueil de *12 Canzoni italiane, con accompagnamento di cembalo*, publiés par ARTARIA, à Vienne [5], ou comme les *3 italians canzonetts and 3 Duetts*, dont il existe une édition faite à Londres (Au *British Museum*). Dans ces pages sans prétention, de même que dans ses œuvres composées pour la guitare [6], les qualités naturelles de MARTÍN se font voir en toute clarté. C'est de la musique facile, parfaitement écrite pour les voix, car comme la plupart des maîtres de son temps le compositeur espagnol connaissait à merveille tous les secrets de l'art du chant, et d'un sentiment exquis.

En parlant des violonistes nous avons dit quelques mots de l'espagnol CARLOS ORDOÑEZ, qui réussit à se faire une place à Vienne comme compositeur de musique de chambre et virtuose habile. Nous ajouterons ici qu'en 1779, il fit jouer dans ladite ville le *Singspiel* en deux actes : *Diessmal hat der Mann den Willen* [7], qui fut accueilli avec beaucoup de faveur, au dire de FORKEL dans son *Almanach musical* pour l'année 1783 (*Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1783* — sans indication d'auteur — Leipzig, SCHWICKERT, — p. 108). Citons encore, sans quitter la capitale de l'Autriche, un certain ANTONIO MARTORELL, probablement catalan, auteur d'une cantate pour soli et chœur avec accompagnement de piano-forte : *Die Jubelfeier im Olimp* (La réjouissance de l'Olympe), composée pour la fête patronymique de l'Empereur FRANÇOIS Ier (A la Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne).

Nous commettrions un oubli que nous serions les premiers à nous reprocher en omettant en cette place le nom d'une artiste distinguée et sympathique, la charmante MARIANA MARTINEZ, qui, bien que née à Vienne le 4 mai 1744, a plein droit, par l'origine espagnole de sa famille, à figurer dans notre travail. Elle était fille de NICOLÁS MARTINEZ, espagnol établi à Naples, qui devint maître de cérémonies de la chambre du nonce apostolique près de la Cour d'Autriche. Douée du plus merveilleux instinct musical, elle reçut des leçons des premiers maîtres de son temps. MÉTASTASE, le poète lauréat, qui l'avait en grande affection, dirigea son éducation, et si PORPORA lui enseigna le chant, le jeune HAYDN, qui habitait une mansarde de la maison où elle demeurait, fut son professeur pour la technique instrumentale et la composition. Ses progrès furent rapides, bien vite elle acquit une grande habileté sur le clavecin, et devint une cantatrice de premier ordre, dont le chant était suave et d'une expression aussi vraie que pénétrante. Plus tard elle s'essaya avec succès dans la composition, et fit preuve d'une force de conception peu commune et d'un vaste savoir. BURNEY, qui fut son hôte, parle d'elle avec beaucoup d'estime [8]; il admira la beauté de son organe, ses talents de professeur, et cite avec éloge plusieurs de ses œuvres, *sonates* pour piano, *cantates* et *chansons* italiennes sur des poésies de MÉTASTASE, et un *Miserere* à quatre voix concertantes et orgue, composé en 1768 [9]. Cette femme remarquable fut reçue comme académicienne par l'illustre société Philharmonique de Bologne.

Après la mort de son père, MARIANA MARTINEZ, à qui MÉTASTASE avait laissé un legs pécuniaire de vingt mille florins, auquel il joignit le don de son clavecin, de ses épinettes et de sa riche bibliothèque musicale, se retira vivre auprès de son frère, biblio-

1. A ce qu'on prétend, MARTÍN aurait aussi composé la musique de l'opéra comique russe : *L'intrépide Paladin Akhridévitch*, dont le libretto était l'œuvre de la propre CATHERINE II. Nous connaissons de lui un autre opéra comique russe écrit en collaboration avec le musicien M. PASKIEVITCH : *Phedil et ses enfants*; il en existe une édition moderne pour chant et piano, chez l'éditeur JURGENSON de Moscou.

2. Réduction pour piano de C. LISSNER. (A la Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne.)

3. La partition manuscrite se trouve à la Bibl. de Darmstadt. — L'ouverture et les principaux airs, traduits en allemand : *Die gebesserte Eigensinnige*, furent publiés en réduction pour piano et chant chez SIMROCK, à Bonn.

4. La Bibl. des *Musikfreunde* de Vienne possède la partition manuscrite de l'*opera buffa* : *La vedova spiritosa*, dont on ignore la date de la première représentation.

5. *Dodici canoni composti per* VINCENZIO MARTIN, *maestro di Capella pensionato di S. A. R. il* PRINCIPE D'ASTURIE (Un cahier de 10 p.) *Vienna*. ARTARIA E CO. (Bibl. de Berlin). — *21 Canzoni italiane. Vienna*. ARTARIA E CO. (Un cahier de 15 p.) — Au *British Museum*.

6. Nous en connaissons *Drei Duetts für zwei Guitarren. Braunschweig, Musikalienverlag* (Bibl. Roy. de Munich) et *IV Canons per tre voci coll'accompagnamento facile per la Guitarra*. Dédiés au compositeur J. H. C. BORNHARDT. — *Augusta, presso* GOMBART ET COMP. (A la Bibl. du Dr WAGENER, aujourd'hui en possession du Dr STRAHL à Giessen.)

7. (*Cette fois l'homme est le maître.*) La partition originale manuscrite se trouve à la Bibl. Imp. de Vienne (Cote Mus. 15 632 et 16 148).

8. CARL BURNEY'S *der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen... Aus dem Englischen übersetzt*. (Traducteur E. D. EBERLING.) *Hamburg*, 1772-1773, *bey* BODE. (Vol. II, voyage en Flandres et à Vienne.)

9. On trouve une *Sonata da cembalo*, datée de 1769, à la Bibl. de Dresde, et une autre (*Sonata per il cembalo*, en mi majeur), Mus. 11 587, à la Bibl. de Berlin. Quant aux compositions religieuses et profanes, le plus grand nombre est conservé à la Bibl. de Berlin et à celle des *Musikfreunde* de Vienne.

thécaire de la cour. Ce fut alors qu'elle institua une école de chant, d'où sortirent d'excellents élèves, et qu'elle tint un salon musical, centre de réunion des savants, des artistes et des amateurs distingués[1]. De cette façon elle exerça une action efficace et positive sur la vie musicale viennoise, car l'assemblée que présidait MARIANA MARTINEZ passait comme l'arbitre suprême du bon goût. Elle mourut le 13 décembre 1812, entourée du respect et de la considération générale.

En 1782 elle avait fait exécuter à Vienne un grand oratorio : *Isacco, figura del redentore*, composé sur un poème de MÉTASTASE, et ce ne fut pas le seul œuvre de longue haleine qu'elle écrivit, car il s'est conservé la partition manuscrite d'un autre oratorio de sa composition : *Santa Elena al Calvario*[2]. Le nom de cette musicienne distinguée, que MÉTASTASE dans son testament célèbre pour « *ses mœurs pures et honnêtes et ses louables études*, » a plein droit à figurer dans notre travail. Il est vrai que MARIANA MARTINEZ naquit en Autriche, et développa à Vienne les heureuses qualités dont la nature l'avait douée, mais, au bout du compte, du sang espagnol circulait par ses veines.

C'est ainsi que, tandis qu'en Espagne plusieurs artistes italiens, souvent médiocres, firent fortune, quelques musiciens espagnols conservèrent à l'étranger le prestige du génie de leur race. Ni TERRADELLAS ni VICENTE MARTIN ne sont des compositeurs insignifiants, leur valeur est réelle et indiscutable; peut-être sacrifièrent-ils trop, surtout le second, leur originalité native, au goût et à la mode du jour, mais tout de même leur talent ne saurait être contesté. A les aider à maintenir la gloire de la musique espagnole en Europe, coopérèrent d'une manière brillante les savants jésuites, réfugiés en Italie, lors de la dissolution de la compagnie de Jésus. C'est parmi eux que nous trouverons les plus grandes illustrations de l'art musical espagnol, pendant le XVIIIe siècle.

VII. — Les théoriciens innovateurs.

Nous avons dit, et cela nous semble indiscutable, que le plus grand titre de gloire de la musique espagnole du XVIIIe siècle, se trouve dans les œuvres théoriques, d'esprit franchement révolutionnaire, dues aux savants jésuites espagnols exilés en Italie, les Pères EXIMENO, ARTEAGA et REQUENO. Voilà certes trois noms glorieux, dignes d'illustrer la littérature musicale universelle, car le traité *Des origines et des règles de la Musique*, les *Essais sur l'art harmonique des grecs et des romains*, les *Révolutions du théâtre musical italien* et les *Dissertations sur le rythme*, sont de ces œuvres capitales qui honorent un pays et une race. Elles peuvent être placées à côté des meilleurs monuments de la critique musicale de toute l'Europe, et ni RAMEAU, ni D'ALEMBERT, ni J.-J. ROUSSEAU n'ont produit rien de meilleur. Nous croyons donc devoir nous arrêter quelque peu sur ces trois personnalités si remarquables, et étudier sommairement leurs théories, dont la portée et l'influence, dans le développement successif de l'art, ont été bien plus grandes qu'on ne le croit généralement.

Le Père ANTONIO EXIMENO, que l'enthousiasme de ses contemporains surnomma le *Newton de la Musique*, naquit à Valence (d'après quelques-uns à Barbastro) le 29 septembre 1729. Rien ne pouvait faire pressentir qu'il ait été destiné à devenir un révolutionnaire de l'art. Au collège des Jésuites de Salamanque, où il fut élevé, il avait étudié principalement les mathématiques, avec des résultats si brillants que ses maîtres ne négligèrent rien pour le faire entrer dans leur ordre. Il y fit profession le 16 octobre 1745, et peu de temps après on lui confia le chaire de rhétorique au Séminaire des Nobles, établi dans la ville de Valence par la compagnie de Jésus. Plus tard il y enseigna les mathématiques. En 1762, il fixa l'attention du monde scientifique par les *Observations* qu'il fit à Madrid, en union de son collègue le Père CHRISTIAN RIEGER, concernant le passage de Vénus sur le disque du Soleil[3]. Cet important travail astronomique, ainsi que sa grande renommée comme mathématicien, lui fit confier, par le COMTE DE GAZOLA, la direction des études des sciences exactes, dans le collège royal d'artillerie, fondé à Ségovie en 1764. Il y conserva son poste de professeur jusqu'en l'année 1767, où eut lieu l'expulsion de son ordre. Déporté en Italie, il s'établit à Rome, et se consacra à l'étude de la musique.

Au début il crut que ses grandes connaissances dans les mathématiques pourraient lui être de quelque utilité, mais bientôt il comprit que les relations entre la science et l'art étaient bien moindres qu'on ne le croyait généralement, et une fois convaincu de cette vérité il abandonna son premier maître le PÈRE MASSI, pour se dédier par lui-même à de nouvelles investigations en suivant un tout autre chemin. Son ardent esprit s'était éveillé un jour qu'il entendit, à la Basilique de Saint-Pierre, un *Veni Sancte Spiritus* composé par JOMELLI. En méditant sur les puissants effets que cette œuvre avait produits sur son âme, il conçut l'idée que la Musique n'était autre chose qu'une sorte de prosodie, dont les règles devaient être déduites par les recherches et les expériences des théoriciens, laissant de côté la surannée question des nombres et des proportions. En 1771, il publia le programme de son futur ouvrage, dont le simple énoncé scandalisa beaucoup les puristes, mais suscita la curiosité de tout le monde. Dans cet écrit EXIMENO annonçait qu'il allait combattre et détruire les théories des pythagoriciens, ainsi que celles d'EULER, TARTINI, RAMEAU, BURETTE, le Père MARTINI et les autres auteurs didactiques alors en vogue; en plus il prétendait prouver que le contrepoint ne devait pas se fonder sur les règles du plain-chant et que le nommé *contrepoint artificiel* n'était en réalité qu'un dernier vestige d'une époque barbare.

L'œuvre du savant jésuite ne vit le jour que trois

1. Voir : R. POHL, JOSEPH HAYDN (Biogr.). Leipzig, 1882, BREITKOPF UND HAERTEL (2 vol., p. 165).

2. Les partitions des deux ouvrages indiqués se trouvent à la Bibl. des MUSIKFREUNDE de Vienne. Nous signalerons encore parmi les œuvres de M. MARTINEZ, une *Messe en do*, pour chœur et orchestre (à la Chapelle de la Cour à Munich) et les deux morceaux composés pour son épreuve d'admission à l'Académie philharmonique de Bologne, un *Kyrie* à 4 voix et instruments et un *Et vitam venturi* pour 4 voix seules (au *Liceo Musicale* de ladite ville).

3. *Observatio transitus Veneris per discum solarem facta in Regia specula.* — Publiée dans les *Éphémérides* du PÈRE HELL, S. J., 1762.

années plus tard, en 1774. Elle fut publiée à Rome, en italien, sous le titre : *Des origines et des règles de la Musique, avec l'histoire de ses progrès, sa décadence et son renouvellement*[1]. L'importance de ce travail, auquel les contemporains n'accordèrent pas toute l'attention qu'il méritait, nous semble fort grande, car, s'il est vrai que parfois les connaissances d'EXIMENO manquent de profondeur en ce qui concerne la théorie et l'histoire de la musique, il n'est pas moins certain que partout il fait preuve d'un excellent jugement et d'un très fin esprit critique, sans compter que ses aperçus sont souvent d'une merveilleuse clairvoyance.

Vainement l'auteur a cherché la lumière parmi les obscures et confuses théories du *Traité d'harmonie* de TARTINI[2]. Encore moins l'a-t-il trouvée dans les règles compliquées formulées par les didacticiens du plain-chant, car souvent ces règles sont en contradiction ouverte avec l'émotion esthétique produite par la composition musicale, émotion qui est due précisément à cette infraction. « A quoi sert le précepte qui défend — écrit le Père EXIMENO dans le *Prologue* de son ouvrage — de faire sauter à une voix l'intervalle de quinte fausse, quand ce saut produit à l'ouïe tant de plaisir? Pourquoi imposer comme loi l'obligation de préparer les dissonances, lorsque tous les jours on emploie la septième et la quinte fausse, sans ladite préparation? Quelle raison y a-t-il pour qu'on juge comme un péché impardonnable dans un commençant celui de faire des quintes en mouvement direct, si nous en trouvons de semblables dans les compositions des plus célèbres maîtres? Et quelle règle générale pourra-t-on bien me donner pour transporter la modulation d'un ton à un autre[3]? » Ces lignes font clairement voir toute la hardiesse d'esprit du savant jésuite espagnol qui, ayant établi une fois le réel divorce qui existait entre les théories désuètes consignées dans les livres, et la pratique journalière fortifiée par l'expérience, entreprend de prouver cette proposition : *La Musique n'est qu'une sorte de prosodie pour donner au langage de la grâce et de l'expression*[4], de laquelle il déduit que toutes les variétés de mesures ainsi que les diverses notes musicales ne sont qu'autant de pieds analogues à ceux de la poésie grecque et latine ; que la Musique dérive des modifications du langage naturel et, enfin, que les théoriciens n'avaient dicté aucune règle de contrepoint qui ne fût ou fausse ou mal comprise. « De nos jours — ajoute-t-il — il n'existe ni de genre *diatonique*, ni *chromatique*, ni *enharmonique*, ni de plain-chant, ni de chant figuratif. » La théorie du tempérament n'a pas de base solide, car la raison des nombres n'a rien à faire avec la musique artistique; celle-ci n'étant qu'*un langage pur, dont les fondements sont presque communs avec ceux du langage parlé*[5].

Donc, pour EXIMENO, les extravagances pythagoriciennes sur la vertu des nombres et l'harmonie des sphères ne sont en vérité qu'un *perpétuel témoignage des égarements de la fantaisie humaine*, et dans le *Traité* de BOËCE la musique semble devenir un art de faire des combinaisons cabalistiques.

Plus tard, pendant le XVIII[e] siècle, trois théories générales de la musique jouirent de quelque crédit et comptèrent de nombreux partisans : celle du mathématicien EULER, celle de TARTINI, et enfin celle de RAMEAU, revue et corrigée par D'ALEMBERT[6]. Aucune des trois — et, non sans raison — ne satisfait pleinement le docte jésuite espagnol.

La première erreur d'EULER — écrit-il — *dans son* TENTAMEN NOVÆ THEORIÆ MUSICÆ (Petropoli, 1739) *consiste en qu'il prétend diviser la* SUAVITÉ, *qui n'est qu'une impression de l'ouïe, en degrés, et à lui attribuer l'extension propre des cordes sonores.... Ces degrés de la* SUAVITÉ *sont absolument imaginaires, car le plaisir produit par la musique dépend d'un certain accord (tempérament) entre la simplicité et la variété, que notre intelligence ne peut pas déduire par des calculs, mais qu'elle doit tirer (extraire) immédiatement de la Nature. Le* TRAITÉ D'EULER *n'est qu'un pur fallace. Les Mathématiques ne peuvent que faillir lorsqu'elles sont appliquées à des sujets qu'on suppose distendus par un simple vice de la fantaisie, comme l'on a jusqu'à présent attribué aux sons l'extension des cordes, et comme* EULER *a supposé distendue et divisible la* SUAVITÉ.

EXIMENO critique ensuite le violiniste TARTINI en mettant en relief tout ce qu'il y a de superficiel dans ses théories mathématiques ou physiques. *Je ne comprends pas* (dit le critique espagnol) *comment* ROUSSEAU, *dans son* DICTIONNAIRE DE MUSIQUE, *a pu supposer qu'il se cachait quelque profonde vérité dans ce véritable labyrinthe de lignes droites et courbes, de cercles et de carrés. Quant à moi, je confesse que lorsque sans avoir regardé le titre, j'ouvris le* TRAITÉ *de* TARTINI, *je crus avoir entre les mains un livre de nécromancie.* Du reste le philosophe des Charmettes n'avait pas compris grand chose au système du grand virtuose sur le violon, car dans l'analyse qu'il en a donné, il ne s'est point aperçu que ce système est précisément l'opposé de celui de RAMEAU, car il part des harmoniques pour parvenir au son grave, par le phénomène du troisième son, tandis que l'harmoniste français suivant la marche inverse arrive à établir une base pour la génération des accords et déduit sa belle théorie du renversement.

Tout en reconnaissant que tant dans le troisième que dans le quatrième livre de son *Traité de l'harmonie* (Paris, 1722) RAMEAU a formulé des règles pratiques de la plus grande utilité restées inconnues pour les théoriciens du passé, EXIMENO démontre qu'il enseignait le contrepoint par des doctrines

1. Voici le signalement : *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di* D. ANT. EXIMENO. *In Roma, 1774, nella Stamperia di* MICHEL ANGELO BARBELLINI *nel Palazzo Massimi.* (L'édition est assez répandue.) Il existe une traduction espagnole exécutée de commun accord avec l'auteur, qui saisit l'occasion pour y introduire quelques modifications, ce qui fait qu'elle soit préférée au texte primitif : *Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate* D. ANTONIO EXIMENO. *Y traducida al castellano por* DON FRANCISCO ANTONIO GUTIÉRREZ, *Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1796.* (Trois volumes; non moins connus que l'édition précédente.) Nous ajouterons que, d'après SOMMERVOGEL (*Bibl. de la Comp. de Jésus*, nouv. édit. Tome III, col. 493. Bruxelles-Paris, 1892), GABRIEL-RAYMOND-FRANÇOIS D'OLIVIER, mort en 1823, en laissa une traduction française, restée inédite.

2. *Trattato di musica secondo la vera scienzia dell'Armonia*, Padova, 1754.

3. Voir *loc. cit. Prólogo del autor.*

4. Voir *loc. cit.*

5. Voir *loc. cit.*

6. *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de* M. RAMEAU, *éclaircis, développés et simplifiés.* Paris, 1752.

aussi fausses que celles des autres théoriciens. « *Il eût été* — nous reproduisons les propres paroles de l'écrivain que nous étudions — *un parfait Maître dans son art, s'il n'eût écrit son* NOUVEAU SYSTÈME DE MUSIQUE THÉORIQUE (Paris, 1726) *et sa* DÉMONSTRATION DU PRINCIPE DE L'HARMONIE (Paris, 1750). *L'idée de faire de l'*HARMONIE SIMULTANÉE *l'objet primordial de la musique, s'oppose au sentiment commun de tous les hommes, qui adoptent la musique en tant qu'elle sert pour exprimer, par ses modulations, les affections de l'âme. Et, pour cela, les sons simultanés ne sont point d'une nécessité absolue.* »

Après avoir combattu, non sans raison, les trois systèmes musicaux alors en vogue, EXIMENO expose le sien, purement sensualiste comme toute sa philosophie, qui peut se réduire à ce principe unique : « *La Musique procède de l'instinct, de même que le Langage* [1]. »

« *La musique est une vraie langue. Lorsqu'on chante des mots, la musique les orne d'une grande variété de tons à fin de produire sur l'esprit une impression plus vive. La modulation* (chant mélodique), *sans paroles, émeut l'âme par le moyen des inflexions* (tons) *des voix,* QUI RÉPONDENT AU NATUREL ENCHAINEMENT DES IDÉES ET DES AFFECTIONS [2]. *Le principal but de la musique n'est pas l'harmonie simultanée de la tierce et de la quinte, mais le même que celui du langage, c'est-à-dire exprimer le sentiment par la voix. Par cette raison le chant sans harmonie peut nous délecter, pourvu qu'il exprime quelque affection de l'âme. Tout au contraire, le plus harmonieux concert des instruments, s'il n'exprime ou ne signifie rien, ne sera que de la musique vaine, analogue au délire des malades.* »

« *La Musique et la Prosodie ont le même but, ainsi qu'une même origine. Ne serait-il pas stupide de dire que pour parler avec perfection il est nécessaire de mesurer la distance qui sépare les Planètes, et régler ensuite, d'après ces mesures, les tons (inflexions) de la voix? Ou bien de prétendre que les tons du langage sont contenus dans une formule algébrique, ou dans les propriétés du cercle?* »

« *La pratique de la Géométrie consiste à l'application mécanique des règles; mais celle de la Musique dépend précisément de l'exercice d'une des facultés de l'homme, faculté qui possède en elle-même toute la vertu nécessaire pour exprimer par les intonations convenables de la voix, soit en parlant, soit en chantant, les divers sentiments de l'âme : les règles ne sont que des observations sur les tons; et le manque de réflexion n'est pas un empêchement absolu pour exécuter ces opérations de l'homme qui procèdent du pur instinct. Pour composer de la Musique on doit s'abandonner entre les bras de la Nature et se laisser guider par les « sensations* [3]. »

Nous voici bien près des doctrines soutenues par l'ABBÉ DE CONDILLAC dans son traité *De l'origine et des progrès du langage et de la musique*. Cependant, malgré qu'il soit difficile de trouver, même dans le XVIIIe siècle, des doctrines basées sur un sensualisme aussi intransigeant, il faut reconnaître qu'EXIMENO n'est pas absolument d'accord, en tout, avec le célèbre philosophe précepteur du DUC DE PARME : il n'accepte pas ses théories concernant l'invention du langage, et son bon sens, jamais en défaut, repousse les conséquences absurdes déduites et proclamées par d'autres partisans de la même école philosophique. A ce sujet il formule la suivante objection : « *Rien de plus naturel à l'homme que réfléchir, comparer les idées, raisonner et se souvenir; de même que sentir les objets présents : or si cela est ainsi, pourquoi le langage nécessaire pour expliquer les dites opérations de l'intelligence ne serait pas aussi naturel que le langage d'action?* » Tout de même, il se fourvoie de la bonne direction lorsqu'il prétend établir que l'objet de la voix est le même dans les hommes que dans les animaux, ou que tant l'un comme les autres ne l'emploient que pour manifester leurs impressions intérieures; la seule différence est que l'animal, réduit à un petit nombre de sensations peu complexes, qu'il est incapable de comparer entre elles, ne peut émettre qu'un nombre très restreint d'accents forts simples.

Poursuivons le développement de la théorie : l'homme, donc, toujours qu'il se trouve en état de parler, ne parle que par une impulsion de l'instinct. Celui-ci lui suggère les inflexions de voix plus adéquates à son but. Ceci établi, EXIMENO formule la suivante proposition : « *L'homme a commencé à chanter, de même que les oiseaux, par pur instinct, et cet instinct se développe en vertu des impressions particulières, car si les circonstances qui obligent les hommes à parler, fussent en tous les mêmes, tous les hommes parleraient le même langage, de même qu'ils donnent des cris semblables pour exprimer une sensation douloureuse.* »

La Musique trouve sa véritable origine dans la Prosodie. « *Ainsi que la nature nous a donné sept couleurs pour peindre et sept voyelles pour parler, elle a donné à l'espèce humaine sept notes pour chanter. L'harmonie consiste en l'accord de tierce, quinte et octave. Tout intervalle qui forme part de cette harmonie est consonnant; ceux qui ne lui appartiennent pas sont dissonants. Mais comme les dissonances ne sont que des ornements ajoutés par l'art à la nature, leur emploi ne peut être circonscrit à de si étroites limites qu'elles ne puissent être amplifiées par un génie heureusement audacieux. Une composition musicale réduite à un seul mode résulterait d'un insupportable ennui. Il est donc nécessaire de chercher le chemin pour transporter le chant d'un mode à l'autre, bien que le premier qui ait été employé doive être toujours tenu comme le principal, et qu'on doive renouveler souvent son souvenir, et reconduire à lui toute l'harmonie pour finir en lui le morceau.... Les différences entre les genres diatonique, chromatique et enharmonique, ainsi que celles entre les tons et les demi-tons majeurs et mineurs, ne sont dans la pratique autre chose qu'une vaine imagination, fondée principalement sur les fantastiques divisions numériques des intervalles. Il n'existe qu'un seul genre de Musique : déterminer un mode ou moduler autour de lui, ce qu'on peut faire en modulant soit par des tons, soit par des demi-tons, soit par des sauts. Tout le reste est aussi chimérique et vide que les qualités occultes des aristotéliciens.* »

Nous ferons observer que cette comparaison entre les contrapontistes spéculatifs et les philo-

1. Voir *loc. cit.*.

2. La science moderne semble affirmer cette hardie proposition du savant théoricien espagnol, quelque audacieuse qu'elle puisse paraître à première vue; confrontez cette dernière phrase avec la thèse du beau livre de M. COMBARIEU : *La Musique, ses lois, son évolution*. Paris, 1907.

3. Voir *loc. cit.* — Une fois pour toutes, nous déclarons suivre l'édition de l'ouvrage d'EXIMENO faite à Madrid en 1796, qui est jugée comme la meilleure.

sophes scolastiques, est une espèce de topique très fréquemment employé par le docte EXIMENO, qui, en vrai fils de l'esprit critique et démolisseur de son siècle, se montre particulièrement intolérant contre le plain-chant, dont il respecte l'essence, tout en censurant avec dureté l'attention exagérée avec laquelle il était regardé par les savants. « *Je n'ai jamais pu me faire une idée claire et précise de ce Genre si loué et il me semble une sorte de fantôme bon pour effrayer les commençants et les tenir arriérés pendant de longues années dans les vaines et ridicules imaginations du contrepoint.... Il est nécessaire de savoir que si en établissant des distinctions entre le Plain-chant ou le chant figuré, entre les genres diatonique, chromatique, enharmonique ou mixte, et autres noms analogues, on prétend classifier des différentes harmonies fondées sur des principes divers, on ne fait que des distinctions vaines, imaginaires et ridicules. Le seul genre de Musique que la Nature nous inspire, se réduit à chanter dans un Mode majeur ou mineur, et tant l'un que l'autre se composent des trois harmonies de Tonique, Quarte et Quinte.* »

Pour appuyer ses théories EXIMENO a recours à des exemples tirés des maîtres classiques, utilisant surtout la *Messe du Pape Marcel* de PALESTRINA et le *Stabat Mater* de PERGOLÈSE. Ce dernier chef-d'œuvre lui sert à démontrer les irrégularités pittoresques et les effets pathétiques que l'on peut obtenir des modes mineurs, en interprétant un sujet sublime et poétique.

Son admiration pour le violiniste CORELLI est aussi fort grande, car il le juge comme l'un des maîtres qui ont perfectionné la musique dramatique expressive. *Malgré les plaintes des contrapontistes, l'expression musicale s'est renouvelée dans notre siècle. Le plaisir de l'ouïe n'est qu'un moyen pour atteindre le but premier de la Musique, qui est exciter les sentiments de notre âme*[1]. Car, dans le système d'EXIMENO, et cela le rattache aux glorieuses traditions des grands esthéticiens du passé de l'école nationale, tout doit être subordonné à l'*expression* : *pour qu'elle soit juste et vraie, tous les moyens sont admissibles et acceptables*. Remarquons en passant que cette vaillante et hardie proclamation de la liberté absolue de l'art dans la recherche de l'obtention de la beauté, semble présager la noble déclaration de BEETHOVEN, *qu'il n'y a rien qu'on ne puisse faire* AM SCHÖNSTEN (pour le plus beau), d'autant plus que le savant jésuite espagnol affirme *que par des chemins nouveaux et divers on peut arriver à la plus haute excellence dans chaque art*[2].

Le seul défaut grave qui puisse être relevé dans ce si remarquable ouvrage, c'est que l'auteur, par une erreur commune à presque tous les gens de lettres, pousse le développement de sa théorie jusqu'à proscrire toute discipline harmonique ou contrapontique, pour y substituer la prosodie exacte dans le chant qu'il juge comme un moyen d'effet plus certain et plus universel.

Dans la dernière partie de son livre, EXIMENO trace avec beaucoup de force une courte, mais très originale histoire des progrès, de la décadence et du renouvellement de la Musique, conçue d'une façon très moderne, tant par la méthode qui y est suivie, comme par les conclusions qui y sont développées. De même que son savant confrère le père JUAN ANDRÉS[3], notre auteur soutient la doctrine du continuel progrès tant dans les arts que dans la littérature ou la science, et il y croie de toute son âme, avec l'enthousiasme ardent de CONDORCET et des autres grands esprits de l'époque. Pour apprécier à sa juste valeur la culture esthétique d'un pays, il tient compte de ses origines, climat, tempérament, état politique et social, sans oublier les mœurs, les usages et les jeux publics et, par un véritable trait de génie, il enlace l'histoire de la Musique avec celle de la Poésie, toujours si étroitement liées; poursuit leur développement respectif, et se sert de celle-ci pour éclaircir celle-là. On peut remarquer combien son procédé est bon, lorsqu'il expose les origines lyriques de la tragédie grecque, qu'il regarde comme une sorte d'*opéra*, composé de chœurs, de récitatifs et d'airs. De même il relève la priorité de la poésie religieuse et liturgique sur tous les autres genres, et loue l'emploi du style lyrique dans la tragédie en s'appuyant sur des exemples immortels. Ces diverses considérations le portent à réfuter avec énergie les théories de BURETTE[4] d'après lesquelles la musique grecque ne serait autre chose qu'un plain-chant monotone et dépourvu d'envolée, et à ce propos il demande malicieusement au savant français s'il est logique de croire que SAPHO pouvait chanter ses poésies ardentes et passionnées sur le ton des antiennes ou des graduels.

Nonobstant sa croyance au progrès continuel de l'art, EXIMENO en profond esthéticien assure que ses diverses transformations ne touchent en rien au caractère absolu et invariable des lois du goût. Celui-ci ne peut nullement dépendre d'une question de mode plus ou moins capricieuse, car *jamais on ne pourra mettre sur la même ligne les hurlements des Turcs et les fioritures des Italiens.* Les goûts peuvent être très divers, mais il n'existe qu'un seul qui soit le *bon goût*; il est le bon sens de l'esprit, et consiste dans *le plaisir de voir ou d'entendre la nature exprimée avec fidélité*[5]. Tout de même, en faisant abstraction des circonstances extérieures provenant de l'éducation et du caractère propre à chaque peuple, on doit reconnaître qu'au-dessus d'elles il existe certains principes généraux. Ils n'empêchent pas que de même que chez les hommes cultivés les passions sont plus complexes et raffinées, leur art le soit également.

Par cette raison EXIMENO ne voulut point accorder au PÈRE MARTINI que les Grecs connurent seulement le contrepoint à l'octave, à la quarte ou à la quinte, et ignorèrent les accords de tierce et de sixte? *Qui pourra jamais être persuadé de ce que les Grecs n'eurent pas un tempérament fixe de tous les intervalles employés dans le chant.... La doctrine du tempérament est un instinct du génie musical, commun à tous les siècles et à toutes les nations de l'univers*[6].

1. Voir *loc. cit.*
2. Voir *loc. cit.*
3. Dans son monumental ouvrage : *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni letteratura...* (*Parma. Dalla Stamperia Reale*, 1782 à 1798, 7 vol.). Tout ce que le PÈRE JUAN ANDRÉS y dit relatif à l'*Opéra* est excellent. Nous y reviendrons lorsque nous parlerons de l'œuvre capitale sur ce sujet, due au PÈRE ARTEAGA.

4. Parmi les œuvres de BURETTE, EXIMENO vise surtout la *Dissertation sur la Symphonie des anciens tant vocale qu'instrumentale* (*Mémoires de l'Académie des Inscriptions.* Tom. IV, p. 116) et l'étude *De la Mélopée de l'ancienne musique* (*Ibid.*, Tom. V, p. 169).
5. Voir *loc. cit.*
6. Voir *loc. cit.*

L'accord des instruments s'est fait de même que la formation des paroles, par œuvre de l'instinct, *en suivant ces sensations* pour ainsi dire innées, que la nature a gravées dans l'homme et qui sont les éléments et les germes primordiaux de toute musique. Les Grecs se sont trompés en réduisant la gamme à deux tétracordes mathématiquement égaux, au lieu de fonder leur système sur l'observation des simples modulations qui forment les cadences naturelles; mais sans doute leur théorie ne pouvait être que très peu ou, pour mieux dire, en rien d'accord avec la pratique.

Quant à la musique romaine, EXIMENO la juge comme très inférieure à la grecque, même dans les époques plus classiques et de plus vaste culture. D'après lui le caractère rude et austère du peuple romain, et la dureté de la primitive langue latine, entravèrent le libre essor de l'art, ce qui fait que tant la Musique comme la Poésie de Rome soient inférieures à celles de la Grèce.

La décadence de ce *monstrueux* organisme que fut l'empire des Césars romains, *où les empereurs se croyaient des monarques et le peuple se jugeait libre*, influa grandement sur la ruine de l'art de l'antiquité. L'invasion des hordes barbares le réduisit à néant, bien que ces peuples venus du nord de l'Europe ne fussent pas absolument dépourvus de toute aptitude esthétique. Les doctrines empiriques d'EXIMENO se montrent ici de nouveau, car il écrit à ce sujet: « *Comme la Musique a une certaine connexion mécanique avec les mouvements du sang, les tons et les mouvements fondamentaux de la voix qui contiennent les premiers rudiments de l'harmonie, sont communs à toutes les races. Seulement, les nations barbares, par suite de leur propre barbarie, ne pouvaient composer que des cantilènes rustiques et ennuyeuses, bonnes uniquement pour exprimer des grossiers sentiments de douleur ou de joie... Leur rythme devait être de la plus grande simplicité, et à peine sensible (imperceptible) dans le chant pur*[1]. » Naturellement l'art raffiné du passé devait disparaître entre les mains de ces barbares qui le réduisirent à un état proche de celui des sauvages du Canada. Les musiciens ne connurent plus qu'un rythme fixe et monotone, composé par des notes d'égale durée, et si parfois le chanteur altérait la valeur d'une note c'était par un effet de l'instinct, purement fortuit, car les diverses successions de notes, formant une chanson, n'étaient réglées par aucun rythme déterminé.

La grave question des origines du chant ecclésiastique, sujette à tant de controverses, est touchée par notre auteur qui saisit l'occasion pour réfuter la doctrine émise par le PÈRE MARTINI, l'oracle musical de l'époque : à savoir que les Apôtres avaient pris le plain-chant de l'ancienne Synagogue. Cette hypothèse traditionnelle n'est que partiellement vraie, car le fait est que le chant liturgique n'étant sans aucun doute né d'une génération spontanée, est apparu au sein du système gréco-romain et de la musique hébraïque, alors tous les deux en décadence. Au début il ne prétend nullement être une œuvre d'art, et cette théorie toute moderne est comprise et devinée par EXIMENO. Voici ses propres paroles : « *Comment le* PÈRE (MARTINI) *a-t-il pu s'imaginer que le chant des psaumes hébreux, écrits avec une grande élégance dans une langue très harmonieuse, fut plus tard adaptable à ces mêmes psaumes traduits littéralement dans le latin employé pendant les siècles barbares?... Notre psalmodie n'est qu'une partie de la liturgie latine. Une fois que la distinction entre les longues et les brèves fut perdue, on n'employa plus aucune variété de notes, ni la mutation des modes. Les cadences des chansons des barbares semblent copiées de nos livres de chœurs*[2]. »

La critique est dure et même exagérée; cependant on se tromperait si l'on jugeait EXIMENO comme un ennemi à outrance du plain-chant. Son admirable instinct critique — c'est ici le cas de le dire — lui fait comprendre que, sous cette apparente rudesse, se cache une beauté véritable, qu'il aperçoit lorsqu'il fait indirectement son apologie, en disant que le chant liturgique doit être simple « *pour se conformer avec la simplicité des sentiments de la religion, et parce que, s'il était plus composé et artificieux, il causerait plus de distraction que de dévotion* »[3]. Néanmoins il n'est pas aussi intransigeant que le PÈRE FEIJOO dont les censures visent surtout les abus introduits par l'usage, car, pour sa part, toute musique capable d'exciter le sentiment religieux est bonne pour être exécutée à l'église, et il admet dans le service divin la musique figurée, citant comme modèle le célèbre *Stabat Mater* de PERGOLÈSE.

Mais cette belle œuvre est d'un sentiment ingénu et pur, sans grande complexité, c'est-à-dire tout le contraire du *contrepoint artificieux*, « *invention extravagante, composée pour plusieurs voix, dont chacune module pour soi et de son côté, l'une vers le grave, l'autre vers l'aigu, celle-ci rapidement, celle-là avec lenteur... le tout très convenable pour ravir la fiévreuse fantaisie des goths* »[4]. Assez bien informé pour son temps, EXIMENO est l'un des premiers à attribuer l'invention du contrepoint aux moines de la Grande-Bretagne et d'Irlande; il appuie son dire sur un passage de JEAN DE SALISBURY, évêque de Chartres et célèbre théoricien du XIIe siècle[5]. On sait que l'érudition contemporaine semble se rattacher à cette opinion. Mais, malgré sa clairvoyance comme historien, le jésuite espagnol, tenant sans doute compte des abus et des exagérations où étaient tombés les partisans décidés du contrepoint, compare ce procédé artistique au *monstre* de la *Poétique* d'HORACE, et encore avec plus d'opportunité à ces bizarres bas-reliefs de l'art baroque dans lesquels sont mêlés sans ordre ni concert des anges, des fruits et des animaux. D'après lui, tenir comme bon ce qui n'est que difficile ou compliqué n'est qu'un préjugé *gothique* (*sic*). Bien au contraire, la véritable beauté dans les Arts provient surtout de la facilité et de la simplicité. La Musique doit provoquer dans l'âme des sensations claires et simples.

Il est impossible d'imaginer un esprit plus ouvert, plus indépendant, en un mot plus radical que celui de cet éminent théoricien, qui avec une hardiesse admirable proclame la supériorité du naturel sur l'artificiel, et qui exècre tout ce qui peut entraver le libre essor de l'esprit. Pour lui les règles ne sont ni bonnes ni mauvaises, leur virtualité ne dépend que de leur application, et dans tous les cas elles

1. Voir *loc. cit.*
2. Voir *loc. cit.*
3. Voir *loc. cit.*
4. Voir *loc. cit.*
5. Voir HAWKINS : *A general history of the Music* (London, 1776), vol. 2, p. 36.

ne doivent point être un obstacle pour l'obtention de la beauté supérieure. Aucun genre d'insurrection ou de révolte ne lui semble condamnable, il accepte avec bienveillance les essais dramatiques de DIDEROT et sympathise ouvertement avec les audaces de sa critique théâtrale.

Cet enthousiasme pour l'art naturel fait qu'EXIMENO soit le premier esthéticien qui ait parlé du *goût populaire* en Musique, et il semble avoir pressenti toute la portée sociologique de cette branche de l'art, lorsqu'il propose son célèbre axiome : « *C'est sur la base du chant national que chaque peuple devrait construire son système artistique*[1]. » A ce propos notre savant écrivain disserte sur les aptitudes esthétiques des différentes nations de l'Europe. Bien que toutes ces observations soient bien fondées et non dépourvues de justesse, nous n'y devons point chercher ni beaucoup d'exactitude ni une justice absolue. Homme de son temps, EXIMENO fut un grand agitateur d'idées et, comme tel, il devine aussi souvent qu'il se trompe. Son principal mérite est surtout en ce qu'il stimule l'esprit et l'oblige à réfléchir; plutôt que donner des preuves, il indique et suggère des idées. Si ses erreurs lui appartiennent en toute propriété, ses trouvailles, et elles sont nombreuses, sont aussi absolument originales. Une partie de son œuvre, celle où il démolit les vieilles conventions, ne peut être contestée. Grâce à lui la Musique a pu secouer la pédantesque tutelle des mathématiques; il a enlacé son étude avec celle de la science du langage; il a pressenti l'avènement d'une théorie physique et expérimentale du son; il a exterminé pour toujours les ridicules exagérations du contrepoint artificiel et figuré; il a enterré définitivement ce qu'il appelle les *subtilités mystiques* des théoriciens de l'école de PYTHAGORE et de PLATON; enfin, et ce n'est pas son moindre titre de gloire, il a pleinement saisi toute la valeur et toute la portée du principe de l'*expression*, cher aux grands maîtres espagnols et déjà préconisé en plein XVIe siècle par JUAN VAZQUEZ[2] et par FRANCISCO DE MONTANOS. Cette longue énumération nous semble plus que suffisante pour justifier la grande estime que mérite EXIMENO et le rang prééminent qui lui est dû dans l'histoire des révolutionnaires de l'art. L'audacieux programme qu'il avait publié à Rome en 1771, fut donc parfaitement accompli. Lui-même résume ses efforts lorsqu'il écrit : « *Le pas que je prétends faire donner à la Musique, consiste à démontrer que* PYTHAGORE *s'est trompé le premier et a induit en erreur les autres philosophes; que les intervalles de la Musique ne peuvent être sujets au calcul; que l'intonation juste ou le véritable tempérament des intervalles se produit par le fait même de chanter ou de jouer des instruments, en faisant une fois un intervalle plus fort, une autre un intervalle de la même espèce plus faible; que les systèmes parfait et tempéré, déduit des raisons des nombres, sont en désaccord dans la pratique*[3] »; et il faut reconnaître, après avoir lu son superbe ouvrage, qu'il a pleinement prouvé ses affirmations. Après lui, les vaines spéculations soi-disant scientifiques du Moyen Age sont définitivement mortes et enterrées pour toujours.

La publication de l'ouvrage qui nous occupe, dont le succès fut incontestable, provoqua un véritable scandale. L'opinion se divisa, et en face des enthousiastes qui n'hésitaient pas à comparer le théoricien espagnol à NEWTON, il se forma un groupe de détracteurs violents et indignés. Deux revues italiennes, les *Novelle Letterarie* de Florence et la *Gazeta Letteraria* de Milan, entonnèrent à duo les louanges d'EXIMENO, qu'elles placèrent à côté du grand mathématicien anglais; en revanche les fanatiques du contrepoint formulèrent leurs critiques dans les *Efemeridi letterarie di Roma*[4], publication dirigée par l'ABBÉ PEZZUTTI. Le pédantisme intransigeant, sans prendre acte des faits prouvés et des solides arguments qu'exposait le savant jésuite, commença tout bonnement par l'insulter, et furieux de voir qu'un étranger avait osé de nouveau prendre la parole sur la musique dans le pays qui se croyait la terre classique de cet art, proclama que « *les Espagnols devaient s'en aller enseigner la Musique aux Africains* ». EXIMENO, dont le tempérament résolu et décidé n'aspirait qu'à la lutte, reçut l'attaque sans broncher et se prépara pour la défense. Aux quatre *censures* publiées successivement par les pédants romains, il répondit par quatre brochures : *Riposta al giudizio delle Efemeridi letterarie di Roma sopra l'opera di* D. ANTONIO EXIMENO *circa l'origine e le regole della Musica*[5], véritables diatribes, écrites avec beaucoup de verve et d'esprit, dans lesquelles il réduit à néant les critiques pédantesques de ses propugnateurs. En vérité le triomphe d'EXIMENO fut considérable, car en peu de temps il put compter parmi ses adhérents les plus convaincus des artistes aussi remarquables que SARTI, ALBERTINI, BASILI et ZINGARELLI, et même voir se développer les germes féconds qu'il avait lancés si hardiment dans le monde de la pensée, car le théoricien VINCENZO MANFREDINI adoptait résolument la plupart de ses théories contraires au plain-chant et au contrepoint, dans ses estimables *Regole armoniche*, publiées à Venise en 1775. Même en France ses doctrines révolutionnaires eurent un écho immédiat, car on peut les voir discutées dans le *Journal des savants* (1775) et dans l'*Esprit des journaux* (Juillet de la même année, p. 84 à 97).

EXIMENO, qui avait rallié tant de suffrages, n'obtint pas l'approbation du savant PÈRE MARTINI, tenu pour l'arbitre musical de l'époque. Modestement il lui avait présenté une copie manuscrite de son ouvrage, mais l'illustre didacticien, qui préparait alors la

1. « *Sobre la base del canto nacional debia construir cada pueblo su sistema artistico.* » (*Loc. cit.*) Ce profond axiome est la base de la théorie esthétique du maître PEDRELL, le chef incontestable de la moderne école de musique espagnole.

2. Dédicace à D. GONZALO DE MOSCOSO Y CASCERES PENNA de son ouvrage : *Recopilación de Sonetos y Villancicos á cuatro y á cinco de* JUAN VAZQUEZ. — *Sevilla por* J. GUTIERREZ 1559 (Bibl. du DUC DE MEDINACELI, à Madrid), où il est dit textuellement : *vistiendo el espíritu de la letra del cuerpo y música que mas la conviene. En lo cual nuestra España tanto se ha de pocos años acá ilustrado, criando poco tiempo ha un* CRISTOBAL DE MORALES, *luz de la Música; y agora en el nuestro...* FRANCISCO GUERRERO, *que tanto lo secreto de la Música ha penetrado, y los afectos de la letra en ella tan al vivo mostrado.* »

3. Voir *loc. cit.*

4. *In Roma: Presso* GREGORIO SETTARI *e compagni*. In-4°. Dans la collection de l'année 1774, on trouve page 89 : *Prima censura dell'Opera di* EXIMENO, etc.; page 97 : *Seconda Censura*, page 105. *Terza Censura* et enfin page 113 : *Quarta ed ultima Censura*. (Bibl. du *Liceo Musicale*. Bologne.)

5. Ces quatre plaquettes, devenues de la plus insigne rareté, furent publiées sans nom d'imprimeur, à Rome, en 1774. Elles forment en tout un ensemble de 42 pages in-4°. Nous les avons vues à la Bibl. du *Liceo* de Bologne.

publication de son célèbre *Esemplare ossia Saggio fondamentale pratico di contrappunto* (Bologna, 1774-1776, 2 vol.), y trouva combattues quelques-unes de ses opinions et le désavoua hautement. Même il le réfuta, toutefois avec modération et courtoisie, au cours de son érudit traité, dans lequel il prenait la défense des anciennes traditions. Ces critiques furent cause qu'EXIMENO publia un nouveau travail, le fameux opuscule intitulé IL DUBBIO [1], couronnement de son système et véritable complément de son si important livre *Dell' Origine e delle regole della Musica.*

Pour combattre son érudit détracteur, notre spirituel écrivain employa un artifice ingénieux. Il feint de douter si la véritable intention du PÈRE MARTINI était bien de le confondre, car les preuves et les exemples qu'il donne, au lieu de contredire ses opinions, servaient tout au contraire à les appuyer. Partant de ce principe, il traita de nouveau les différentes questions relatives au plain-chant, pour finir par nier que ses règles puissent être les fondements de celles du contrepoint. Il déclare absolument inutile tout ce que les théoriciens du XVIe siècle nous ont appris sur la nature des modes musicaux, leur étendue, propriétés et cadences, la série des cordes ou voix qui les composent, ainsi que la vaine et sophistique division des dits modes en *authentiques* et *plagaux.* D'après lui, il n'existe rien de plus incertain que les modes du plain-chant. Le PÈRE MARTINI, dans les exemples qu'il cite, emploie constamment ces accidents de bémol et de dièse que théoriquement il condamne. « *De même,* écrit EXIMENO, *dans les compositions des plus excellents maîtres de chapelle nous trouvons violées les règles données par le* PÈRE MARTINI : *défense de faire deux unissons, deux octaves ou deux quintes consécutives, choses dont nous trouvons des exemples rien moins que dans les œuvres de* LUIS DE VICTORIA : *prohibition des sauts de quarte altérée ou majeure, quinte fausse ou diminuée, triton, sixte majeure, septième tant majeure que mineure, octave diminuée ou augmentée; obligation de se conformer avec la propriété et la nature des intervalles majeurs, qui est de monter, et avec celles des intervalles mineurs, qui est de descendre; enfin, guerre au terrible* DIABOLUS IN MUSICA, *le* MI *contre le* FA [2]. »

Le second livre d'EXIMENO ne fut pas moins bien accueilli que le premier, tout de suite il attira l'attention générale et renouvela la discussion. Les *Effemeridi letterarie di Roma* [3] adoptèrent cette fois les théories du révolutionnaire et publièrent divers articles à la louange du *Dubbio*, dont le premier est le plus intéressant, bien qu'on n'y parle pas du tout du PÈRE MARTINI. Citons à titre de curiosité qu'un élève du fameux maître de Bologne, le chevalier VINCENZO OLIVIERI, entreprit la défense de ses doctrines, et publia une plaquette [4], devenue presque introuvable, dont le résultat ne fut autre que celui d'affirmer le triomphe des théories du savant jésuite espagnol.

En ce qui concerne le PÈRE MARTINI lui-même, la polémique s'était circonscrite à un point d'histoire de la musique, à savoir : si les Grecs connurent ou non le contrepoint [5]. Avec une grande habileté, EXIMENO avait suivi le procédé de l'élimination sceptique; c'est ainsi qu'il nie que nous sachions quelque chose de certain sur la musique des Hébreux, et pas beaucoup, exception faite de leurs noms, sur les instruments de musique employés par les anciens Grecs. Néanmoins, il place hors de cause ARISTOXÈNE DE TARENTE, qu'il appelle *mon précurseur*, parce qu'il fut le premier à contredire les principes mathématiques établis par les pythagoriciens, ainsi que les proportions attribuées aux cordes sonores. Cependant toutes ses recherches ne visèrent qu'à fixer la distance qu'il y a de corde à corde dans les trois tétracordes fondamentaux. Quant aux trois genres de musique adoptés par les Grecs, ce n'était qu'un ordre arbitraire qu'ils donnaient aux cordes de certains instruments, qu'ils supposaient d'accord avec les trois divers styles de la musique. Le contrepoint — et signalons cette opinion hardie qui devance son temps et qu'EXIMENO semble avoir été le premier à proclamer [6] — ne fut pas inconnu des Grecs; mais, quoique composé de toute sorte de consonances et de disso-

1. *Dubbio di* D. ANTONIO EXIMENO *sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrappunto del Reverendissimo Padre Maestro* GIAMBATTISTA MARTINI. *In Roma l'anno del Giubileo.* MDCCLXXV, *nella stamperia di* MICHELANGELO BARBIELLINI, *con licenza de' superiori.* (L'édition est assez répandue.) Il en existe une traduction castillane : *Duda de* D. ANTONIO EXIMENO *sobre el ensayo fondamental práctico de contrapunto del M. R. P. M.* FR. JUAN BAUTISTA MARTINI : *traducida del italiano à nuestro idioma por* D. FRANCISCO ANTONIO GUTIÉRREZ, *Capellan de S. M. y Maestro de Capilla de la Real de la Encarnacion de Madrid. Con licencia, Madrid, en la Imprenta Real, por* D. PEDRO JULIÁN PEREYRA. *impresor de Cámara de S. M. Año de 1797.* Cette réédition fut faite d'accord avec l'auteur.

2. Voir *loc. cit.*

3. *In Roma. Presso* GREGORIO SETTARI *e compagni.* Bibl. de Bologne. Année 1775. Page 321 : étude d'un grand intérêt sur le *Dubbio*. Page 327 : second article sur le même sujet. Page 337 : troisième article dans lequel on raisonne sur les ouvrages respectifs de l'ABBÉ EXIMENO et du PÈRE MARTINI. On trouve encore des comptes rendus de cette œuvre dans la *Bibliographia generale corrente di Europa.* (Roma. Anno 1675. T. I., pages 30-34) et dans l'*Esprit des journaux* (Paris, 1776, février, pages 148-158).

4. *Lettere di un Accademico Filarmónico risponsive a duoi suoi amici, colle quali dimostra che la teoria musicale esiste nelle ragioni numeriche contraddette dal Sig. Abate D.* ANTONIO EXIMENO *nella sua opera Origine della Musica. In Pesaro,* 1781. *In casa* GAVELLI (Opuscule de 20 pages : A la Bibl. de Bologne). L'auteur CAVALIERE VINCENZO OLIVIERI, natif de Pesaro, était fort habile joueur de psalterion; mais peu versé dans la théorie musicale il avait entrepris un tâche au-dessus de ses forces. Sa critique des doctrines d'EXIMENO n'a aucune valeur. Son principal argument (Lettre seconde, page 15) est le suivant : *Il comune consenso forma una legge inviolabile, perché evidentemente e sensibilmente dimostrata. Abbiam da essere sottoposti all'inganno?... Dunque tutti i piu savi Armonici sono traboccati in un totale scompiglio?* C'est, comme on voit, un raisonnement spécieux et de bien peu de portée. Par quelques lettres autographes d'OLIVIERI (conservées à Bologne) on prend connaissance qu'il avait écrit plus longuement contre EXIMENO, mais ce travail, sans doute resté en manuscrit, semble perdu. L'illustre PÈRE ARTEAGA réduisit à néant cet opuscule dans la critique violente qu'il en fit dans les *Memorie enciclopediche. Bologne* CARLO TRENTI. Année 1782 (Bibl. de Bologne).

5. Parmi les papiers du PÈRE MARTINI conservés au *Liceo* de Bologne, se trouve un *Dossier* fort important relatif à cette controverse; il est composé de lettres et documents en partie autographes et en partie copies authentiques. Il est intitulé : *Carteggio relativo alla discordia passata fra* l'EXIMENO *e il* P. MARTINI, *e successiva rappacificazione avvenutane per l'uffizioso interporsi di alcuni amici dell'uno e dell'altro.* Toute cette correspondance qui finit par rétablir la paix entre les deux savants, est du plus grand intérêt, par malheur l'absurde règlement de la Bibl. bolonaise défend d'en prendre des copies ou même des simples notes. Il existe un autre écrit d'EXIMENO touchant cette question, sa *Lettera* dirigée au *P. M.* GUGLIELMO DELLA VALLA, *Minore Conventuale* (auteur des *Memorie storiche del* P. M. GIAMBATISTA MARTINI, Naples, 1785), publiée dans les *Memorie per le Belle Arti* (*In Roma, nella stamperia* PAGLIARINI, 1785. T. I, 2e partie, page CI.) (Aussi au *Liceo* de Bologne.)

6. Il est curieux de confronter les théories sur la musique grecque professée par EXIMENO avec celles de son confrère le P. REQUENO, qui nous occupera tout à l'heure, et dont l'ouvrage sur *l'Art harmonique des Grecs et des Romains* ne date que de 1798. L'un et

nances, il ne pouvait être que fort simple, car le principal but, on pourrait dire l'unique objet, de la musique grecque n'était autre que l'*expression*.

Ajoutons encore que partant du principe : « *La Musique est une branche de la physique* », EXIMENO explique la supposée discordance qui existe entre la voix humaine et le clavecin, et déduit la nécessité absolue d'établir une certaine inégalité entre les quintes, les tierces et les demi-tons des instruments à sons fixes. Les sons musicaux sont par leur nature semblables aux couleurs employées par le peintre, c'est-à-dire ils ne possèdent pas un seul degré indivisible d'intensité ou de force. Dans le groupe que nous nommons rouge, par exemple, il existe divers degrés, de nombreuses nuances, plus fortes et plus faibles; cependant aucune ne peut être jugée comme parfaite. Il en est de même dans la Musique, où la nature ne nous donne ni une quinte, ni une tierce, ni un demi-ton, dont la mesure ou raison numérique soit invariable : d'après l'expression du morceau et du moment, il peut être convenable de donner à l'un de ces intervalles une plus grande ou plus petite étendue. Voilà justement l'indiscutable avantage que la voix humaine et les instruments à sons variables possèdent sur les instruments à sons fixes. Cependant aucun système théorique de tempérament n'a réussi à s'imposer, et c'est parce que tous ont été fondés sur des proportions numériques.

Voilà donc, à deux siècles de distance, un Espagnol qui en pleine Italie semble être l'écho glorieux de son illustre compatriote RAMOS DE PAREJA, le grand révolutionnaire de la fin du XVe siècle, qui lui aussi supposait comme nécessaire l'altération des quartes et des quintes dans les instruments à sons fixes et, sur l'observation et l'expérience, fondait un système de *tempérament* indépendant des raisons numériques. Voilà de nouveau se renouer la tradition nationale, car dans la culture espagnole rien n'apparaît isolé, ni fortuit; la marche vers le progrès et l'affranchissement définitif de l'art se poursuit lentement à travers les siècles, et si nous l'observons avec soin nous pouvons remarquer que la chaîne ne s'est jamais interrompue.

Comme nous l'avons dit les importants travaux d'EXIMENO ne tardèrent pas à être connus dans sa patrie. Un artiste de valeur, D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ, maître de chapelle du couvent de l'Incarnation à Madrid, en fit une traduction fort soignée, qui, revue et corrigée par l'auteur lui-même, fut publiée par l'imprimerie royale de 1796 à 1797. Elle suscita la colère des fanatiques partisans de CERONE et de NASARRE, qui de même que les disciples du P. MARTINI, à Rome, l'attaquèrent avec la plus grande violence. Un grand nombre de critiques, anonymes ou signées par des pseudonymes tels que *El músico sin vanidad*, *El vanidoso sin música*, *El organista de Gandullas*, *Lucio Vero*[1], furent publiées dans les gazettes de la capitale. A la tête des attaquants, se fit remarquer le maître de chapelle de la Collégiale d'Alicante, DON AGUSTIN IRANZO Y HERRERO, véritable réincarnation de l'esprit pédantesque du XVIIe siècle, qui rédigea une *Défense de l'Art de la Musique*[2] en réponse aux doctrines hétérodoxes soutenues dans le livre révolutionnaire.

Pendant ce temps les troubles survenus à Rome en 1797, par suite de l'entrée des troupes françaises, firent qu'EXIMENO se réfugia dans sa patrie, dont il trouva les portes ouvertes, bien que pour peu de temps. Il profita de son séjour à Valence, sa ville natale, pour achever ses spéculations sur la musique, les exposer dans sa langue maternelle, et terrasser définitivement ses adversaires avec les armes de la satire et du ridicule. Il prétendit sans doute écrire un nouveau chef-d'œuvre, mais en réalité il ne fit qu'un mauvais roman, intéressant tout de même au point de vue musical. Poussé par le mauvais goût général de son époque et prétendant imiter le génie surhumain de CERVANTES, il tomba dans l'erreur de croire qu'une polémique sur le plain-chant et le contrepoint pouvait servir de sujet pour un roman amusant et ingénieux, dont les principales péripéties seraient les incidents d'un concours pour l'obtention d'un poste de maître de chapelle. Le héros, qui donne son nom à l'œuvre[3], *Don Lazarillo Vizcardi*, est un organiste extravagant, qui, de même que *Don Quichotte* devint fou en lisant des livres de chevalerie, a perdu la raison par la lecture trop assidue des ouvrages de CERONE et de NASARRE. Troublé par les lucubrations bizarres de ces deux esprits délirants, il se décide à composer un *Lunario* (Table lunaire) pour enseigner aux maîtres de chapelles la façon de tirer l'horoscope des huit modes du plain-chant, sans compter plusieurs autres imaginations non moins saugrenues. Enfin, poursuivi par son idée fixe, un beau soir d'hiver, il s'en va en pleine campagne, et passe toute la nuit à écouter et surprendre l'harmonie des sphères. Naturellement il prend un point de côté accompagné de fièvre chaude, qui produisent sa

l'autre ont devancé la science moderne dans l'affirmation de l'existence de l'harmonie simultanée dans la Grèce antique, niée par BURETTE, BURNEY, FORKEL, BELLERMANN, MARTIN, FÉTIS, H. RIEMANN, etc., mais pressentie par les travaux d'AUGUSTE BOECKH (*Pindari opera*, etc. Leipzig, 1811-1821. Voir les chap. VI-XII du IIIe livre : T. Ier, p. 199-269), et prouvée par ALEXANDRE VINCENT, WESTPHAL, WAGENER, et l'illustre GEVAERT dans sa monumentale *Histoire et Théorie de la musique de l'antiquité*. Gand, 1875.

1. La plupart de ces divers documents se trouvent dans le DIARIO DE MADRID et dans le MEMORIAL LITERARIO (les deux à la Bibl. *Nacional* de Madrid), des mois d'octobre à décembre 1796.

2. *Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al origen y reglas de la Música, obra escrita por el Abate español* D. ANTONIO EXIMENO. *Su Autor* D. AGUSTIN IRANZO Y HERRERO, *Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante, quien la dirige por via de consulta à* D. FRANCISCO ANTONIO GUTIERREZ. *Murcia, oficina de* JUAN VICENTE TERUEL, 1802. (Bibl. *Nacional* de Madrid.) Bien qu'indirectement rattachés à cette polémique, nous croyons devoir faire mention de deux autres ouvrages ayant trait aux mêmes questions. — *El Músico Censor del Censor no Músico, ó Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso único. Publicale D.* MANUEL CABAZZA, *criado de S. M. Católica en su Real Capilla. Madrid, Imp. de* ALFONSO LÓPEZ. Daté le 8 mai 1786. L'auteur, italien d'origine, était premier hautbois de la Chapelle royale. Il répondait au discours 97e de la revue *El Censor*, dans lequel, tout en développant les théories d'EXIMENO, on ridiculisait les artifices des contrapontistes. — *Discurso Histórico sobre la Música. Por D. J. M. C. B.* (JOSE MARIA CALDERON DE LA BARCA?) *Madrid, imp. de la* VIUDA E HIJOS DE MARIN, 1798. L'auteur exagère les doctrines du savant jésuite, jusqu'au point de soutenir que la Musique est dépourvue de principes fermes et constants. (Ces deux ouvrages se trouvent à la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

3. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones musicas con ocasión del concurso à un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por* D. ANTONIO EXIMENO. *Dálas à luz la Sociedad de Bibliófilos españoles. Madrid 1872. 2 vol. in-4°.* Cette belle édition critique, faite d'après un manuscrit du secrétaire de l'abbé EXIMENO, corrigé par lui-même, est précédée d'un érudit prologue rédigé par l'éminent musicographe BARBIERI, qui contient la meilleure biographie connue du savant et spirituel jésuite valencien. On y trouve aussi un excellent portrait d'EXIMENO, ainsi que le fac-similé de son écriture.

mort. Il était absolument impossible de faire un bon roman sur une telle donnée.

Ce livre n'est au fond qu'un produit de cette tendance didactique régnante pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle. Toute la verve, la grâce et l'esprit, en un mot les bonnes qualités dont la nature l'avait doué, ne suffirent pas à EXIMENO pour l'empêcher d'écrire une œuvre lourde et indigeste, presque impossible à lire. Néanmoins, bien qu'elles soient d'un dessin trop exagéré — on dirait presque des caricatures — il se trouve dans le roman de *Don Lazarillo* quelques figures de chanoines, organistes, chanteurs et amateurs grotesques, croquées avec beaucoup de vigueur, et le langage, d'une grande pureté, est rempli de fraîcheur, chose vraiment extraordinaire si l'on tient compte que l'auteur, âgé de plus de soixante-dix ans, avait écrit presque tous ces ouvrages en latin ou en italien. Cela prouve qu'il avait étudié profondément et avec fruit, le style magique du manchot de Lépante; seule qualité qui le rapproche de son inimitable modèle, puisqu'il eut l'audace, poussée jusqu'à la témérité, de vouloir écrire le *Don Quichotte de la Musique* [1].

Si, au point de vue littéraire, le roman de *Don Lazarillo Vizcardi* ne peut être que sujet à de nombreuses critiques, sous l'aspect purement musical nous devons reconnaître qu'il présente le plus vif intérêt. C'est le couronnement de l'œuvre artistique de l'illustre théoricien, le complément définitif de son plan réformateur. Nous n'insisterons pas sur les doctrines qui y sont développées; cela ne serait que répéter ce que nous avons dit à propos des *Origines et des règles de la Musique* et du *Dubbio* [2].

Peut-être nous sommes-nous un peu trop étendu sur les doctrines et les œuvres de cet homme remarquable, mais nous croyons que, malgré ses défauts, il a exercé une réelle influence sur le développement de l'art universel. Si tout ce que nous avons dit ne semblait pas suffisant, pour l'apprécier à sa juste et légitime valeur, on n'aurait qu'à se donner la peine de lire les savants commentaires historiques qu'il a introduits dans son roman musical, concernant la Musique instrumentale, les anciennes écoles de chanteurs et psalmistes, les origines du plain-chant et les premières façons de le noter, enfin l'origine et les progrès du contrepoint; ce dernier écrit pour réfuter l'article de GINGUENÉ, contenu dans l'*Encyclopédie méthodique* (Paris, 1791-1818). Lorsque EXIMENO reste dans le terrain didactique, il reprend tous ses avantages, et on le lit non seulement avec intérêt mais avec plaisir, comme c'est le cas pour les commentaires de son roman et pour ses ouvrages originairement écrits en italien [3]. Obligé une seconde fois par les circonstances politiques à s'exiler de son pays, il se réfugia de nouveau à Rome, où il mourut le 9 juin 1808 [4].

Si la valeur et l'importance d'EXIMENO sont grandes, elles nous semblent encore surpassées par le mérite hors ligne d'un de ses confrères, le PÈRE ESTEBAN ARTEAGA, aragonais d'origine et prêtre, de Madrid — *Madridense* — comme il s'intitule fièrement au seuil de son œuvre la plus remarquable. Il s'agit d'une *Histoire des révolutions de l'Opéra italien*, écrite avec une rare élégance, et qu'on estime, à juste titre, comme l'un des meilleurs livres publiés pendant le XVIIIe siècle. Sa réelle valeur et sa profonde portée esthétique furent bientôt universellement appréciées. Cet ouvrage, rédigé d'abord en italien [5], a été traduit dans les principales langues européennes, sauf dans la maternelle de son auteur. Sans tomber dans l'exagération on peut le juger comme un véritable précurseur de la grande réforme du drame lyrique survenue pendant le dernier siècle, et affirmer qu'il a annoncé l'aurore de l'œuvre d'art de l'avenir. En effet le PÈRE ARTEAGA professait sur la nature de l'*Opéra* des idées analogues à celles que WAGNER a proclamées : il le comprend non comme un genre

---

1. Sous son aspect d'imitation de l'immortelle création de CERVANTES, le roman d'EXIMENO a été magistralement étudié dans son *Discurso de recepcion en la Academia española* par le savant M. COTARELO.

2. Nous ajouterons que dans une *Note finale*, insérée à la suite de ce dernier ouvrage, le savant jésuite répondit à quelques critiques de détails formulées par son ami VINCENZO MANFREDINI, alors au service de CATHERINE DE RUSSIE.

3. Outre les diverses œuvres que nous avons énumérées, EXIMENO publia encore quelques autres travaux qu'il nous semble utile de signaler, car jusqu'à présent ils ont passé inaperçus : I. *Lettera del Abbate* D. A. EXIMENO *al Reverendissimo P. M. Fr.* TOMASSO MARIA MAMACCHI, *sopra l'opinione del Sig. Abbate* D. GIOVANE ANDRES *intorno alla letteratura ecclesiastica de secoli barbari. Mantova, nella stamperia di* GIUSEPPE BRAGLIA, 1783 (in-4° de XXII pages). Il y est parlé des *Hymnes liturgiques*. On trouve une traduction espagnole imprimée à Madrid en 1784 (*por* D. ANTONIO SANCHA). II. *Elogio del Sig.* GAETANO CARPANI, *Maestro di Capella, Romano, scritto del Sig. Ab.* D. ANTONIO EXIMENO, insére dans les *Memorie per le Belle Arti* (Roma. 1785. T. I, 2e partie, pages LXXXIX-XCVIII). Au *Liceo* de Bologne. Quant à l'*Eloge funèbre de la célèbre cantatrice* RUFFINA BATTONI, lu par le savant jésuite dans une séance de l'Académie *degli Arcadi* de Rome, à laquelle il appartenait sous le nom d'*Aristodemo Megareo*, l'érudit BARBIERI, après de longues et minutieuses recherches, le déclare perdu. C'est regrettable car, d'après des temoignages dignes d'estime, EXIMENO y développait toute une théorie de l'art du chant. Enfin on peut vraisemblablement lui attribuer une critique assez peu favorable de l'ouvrage du palermitain GENNARO CATALISANO : *Grammatica Armonica-Fisico Matematica ragionata*, etc. (Rome, 1781) qui se trouve dans les *Effemeridi letterarie di Roma* (N° XXIX, 21 juillet 1781), publication dont EXIMENO était devenu le collaborateur assidu. Elle a été reproduite par FÉTIS dans son article sur le musicien de Palerme.

4. Généralement on fixe la mort d'EXIMENO en 1798; la date exacte est celle que nous donnons d'après le témoignage des collecteurs de la *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Nouv. Edit. Bruxelles-Paris. 1892. T. III, col 493.)

5. *Le rivoluzioni del teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente, opera di* STEFANO ARTEAGA *Madridense*... Tomo Primo. (Il porte comme épigraphe le vers : *Il faut se rendre à ce palais magique* (VOLTAIRE), et est dédié au CHEVALIER d'AZARA (Ambassadeur d'Espagne a Rome). *Bologna*, MDCCLXXXIII, *per la stamperia di* CARLO TRENTI (in-8°. pages XV. — 413). Le second volume (pages XV — 216), dedié au Senateur CARLO CAPRARA, ne parut qu'en MDCCLXXXV (aussi à Bologne). C'est la première édition; il en existe une seconde beaucoup plus développée et entièrement refondue par l'auteur, qui a ajouté un troisième volume entièrement nouveau, plus neuf chapitres au premier :

Le Rivoluzioni del teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di STEFANO ARTEAGA. *Seconda Edizione, accresciuta, variatta e corretta dall'Autore... In Venezia.* MDCCLXXV, *nella stamperia di* CARLO PALESE (3 vol. in-8° de pages XLII-361, 334 et 394). A la Bibl. Nat. de Paris. Nous en connaissons les traductions suivantes :

Les revolutions du théatre musical en Italie, depuis son origine jusques a nos jours, traduites et abrégées de l'italien de DON ARTEAGA. A Londres, imprimé par L. NARDINI. 1802 (in-8° de pages 2. 2. 102). La Préface est signée : LE BARON DE R. (LAVALLEY, DE ROUVRON?). Il dit que trois éditions de cet ouvrage, rapidement epuisees en Italie, attestent son mérite. Néanmoins sa version est trop mutilée pour pouvoir donner une idée exacte de la richesse des idées de l'original. Beaucoup meilleure est la traduction allemande : STEPH. ARTEAGA, *Geschichte des italiän Oper von ihrem ersten Ursprung an*... etc., etc. *Aus dem Italiänischen mit Anmerkungen von* J. R. FORKEL. Leipzig. SCHNICKERT, 1789, (2 vol.). Les notes ajoutées par le savant musicographe ont un veritable intérêt.

dramatique inférieur dans lequel la Poésie est servilement subordonnée à la Musique, mais bien comme le résumé et la perfection de tous les Beaux-Arts, c'est-à-dire comme une vaste et complexe création, imposante et majestueuse, à laquelle contribueraient, fraternellement unies, la Poésie et la Musique, la Peinture décorative et scénique, la Déclamation, la Danse, la Plastique et la Pantomime. Elle serait donc l'œuvre d'art par excellence, produite par la réunion de toutes les formes capables de traduire et d'interpréter la beauté. C'est le haut idéal entrevu par la *Camerata* de Florence, poursuivi par tous les grands maîtres du drame lyrique, depuis MONTEVERDE jusqu'à WAGNER et non encore pleinement réalisé.

En général on croit ARTEAGA originaire de Madrid; cependant, d'après les registres de la Compagnie de Jésus [1], il serait né à Teruel, dans l'Aragon, le 26 décembre 1747, et ce fait explique en partie la grande protection que lui dispensa son illustre compatriote le CHEVALIER D'AZARA, Ambassadeur d'Espagne près du Saint-Siège. Nous ne possédons pas de nombreux renseignements sur sa vie. On ignore qui furent ses premiers maîtres et l'endroit où il fit ses études, mais on peut croire que ce dut être quelque Collège de Jésuites, car le 23 septembre 1763 il faisait sa solennelle profession religieuse dans cet ordre, et devenait membre adscrit à la province de Tolède. Lors de la dissolution de la Compagnie de Jésus en 1767, ARTEAGA, comme la plupart de ses confrères, fut déporté en Italie. D'abord il s'installa à Bologne à la suite du CARDINAL ALBERGATTI, et c'est dans cette ville que, suivant les conseils du P. MARTINI, qui mit à sa disposition sa magnifique bibliothèque privée, il rédigea la première version de son ouvrage capital. Plus tard il se rendit à Rome, où il se lia d'amitié avec le CHEVALIER D'AZARA, homme fort cultivé et grand amateur des sciences esthétiques, et, lorsque ce remarquable diplomate fut transféré à l'Ambassade près du Roi de France, ARTEAGA le suivit à Paris, où il mourut le 30 octobre 1799 [2].

Pour bien connaître la personnalité du savant jésuite qui nous occupe et pouvoir apprécier la haute portée de ses idées esthétiques, il faut tenir compte d'un de ses ouvrages où il exprime, sous une forme générale, le fond de sa pensée. Nous faisons allusion à ses *Investigations philosophiques sur la Beauté idéale* [3], *considérée comme objet de tous les Arts d'imitation*, travail dans lequel il apparaît comme le devancier des HANSLICK, des ENGEL et autres esthéticiens de notre temps. Sans nous arrêter à son analyse — du reste nous retrouverons la partie essentielle de la doctrine en étudiant l'*Histoire des révolutions du Théâtre musical italien*, — nous avons cru devoir signaler cette belle œuvre, dont l'intérêt est extraordinaire, à l'attention de ceux qui désirent étudier à fond le vigoureux talent critique et l'extrême originalité du PÈRE ARTEAGA.

Jusqu'à ce moment il n'existait aucune histoire développée du drame lyrique, qui nous semble être la création la plus caractéristique et originale de la Renaissance. L'érudit travail du jésuite espagnol, dont l'énorme savoir n'alourdit jamais le style, vint combler cette lacune; et il appartient tout autant à la Littérature qu'à la Musique.

ARTEAGA commence par faire une analyse détaillée du drame musical, tout en examinant les différences essentielles qui le distinguent et séparent des autres genres dramatiques, ainsi que les lois qui se dérivent de l'union de la musique avec la poésie, la perspective et les autres arts scéniques. Car nous ne devons point oublier que comme il l'expose tout au long dans ses *Investigations sur la Beauté idéale*, pour lui l'*Opéra* n'est que, l'ensemble harmonieux de tous les effets produits par les Arts, la création unique et sublime due au génie de la Poésie et de la Musique, de l'Architecture et de la Peinture, de la Pantomime et de la Danse; le plus haut effort de l'esprit humain et le complément suprême des arts d'imitation; ce qui est bien près de l'*idéal wagnérien*. La Tragédie et la Comédie peuvent se satisfaire en intéressant les spectateurs aux aspects tristes ou joyeux de la vie; le but de l'*Opéra* doit être plus large, il doit prétendre non seulement à délecter l'imagination, mais aussi la vue et l'ouïe, par l'emploi d'une poésie soit sentimentale et pathétique, soit pittoresque et remplie d'images, afin que, par la double action de la beauté intellectuelle et de la beauté physique, l'auditoire soit entraîné insensiblement à la contemplation et à la compréhension de la beauté morale. Donc la poésie de l'*Opéra* doit être plus lyrique que didactique, plus fantastique que descriptive, plus riche d'images que de raisonnements ou de discours. Tous les objets ne sont pas également convenables au drame musical; on doit en exclure tous ceux qui ne se prêtent point à charmer l'ouïe par la douceur des sons, ni à réjouir les yeux par la splendeur du spectacle. Cependant il ne faut pas croire que la seule sphère d'action de ce genre artistique soit le monde de l'invraisemblance, toutefois que le drame musical, de même que les autres œuvres artistiques, n'a pas pour objet principal le vrai en lui-même, simple et nu, mais bien l'imitation du vrai, orné de cette singulière beauté et de cette sorte de perfection qui sont le propre des Beaux Arts. *Le langage de la Musique est aussi vraisemblable que celui de la Poésie ou des Couleurs*. De l'union intime de la Musique avec la Poésie, réunies pour former un tout dramatique, proviennent des modifications essentielles dans les règles générales du théâtre : la Poésie seule peut *émouvoir*, *décrire* et *instruire*; unie à la Musique, son but primordial est d'éveiller les sentiments, soit *émouvoir*; *peindre* ne devient qu'un but secondaire, et nous devons absolument écarter tout but didactique.

L'union des deux Arts est possible et féconde, grâce à la qualité musicale du langage, soit l'enchantement produit par les sons diversement combinés de l'accent oratoire et de la prononciation. Plus l'expression poétique se rapproche de la nature des choses qu'elle prétend signifier, mieux

1. Voir *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus* (Nouvelle édition par le PÈRE SOMMERVOGEL. Bruxelles-Paris, 1890. T. I, col. 589).

2. Une excellente étude sur la vie et les œuvres du PÈRE ARTEAGA se trouve dans le *Discurso de recepcion en la Académia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid*, RIVADENEYRA, 1891), prononcé par le docte critique musical D. JOSÉ ESPERANZA Y SOLA, le 31 mai 1891.

3. *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las Artes de imitacion, por* D. ESTEBAN DE ARTEAGA, *matritense, socio de varias Academias*. Madrid, 1789. Il en existe des critiques dans les *Efemeridi letter. di Roma* (T. XVIII, pages 390 à 398 et 400 à 406) et dans l'*Esprit des journaux*. (Avril 1790, pages 155-164.)

la Musique peut l'interpréter et la traduire, non seulement par la reproduction matérielle des sons physiques, mais en éveillant en nous, par le moyen de la mélodie, les sensations que nous produisent ces objets qui échappent par leur nature à l'action musicale ou bien en provoquant des sensations auditives équivalentes aux impressions perçues par les autres sens. La Musique ne saurait exprimer les idées universelles ou abstraites, car les sons ne peuvent être que des sons; ils peuvent produire des sensations et évoquer des images, mais jamais suggérer des idées. Pour ARTÉAGA la Musique possède moins de ressources que la Poésie, car elle n'agit que sur le cœur, l'ouïe et en certaine façon sur l'imagination, tandis que la Poésie exerce aussi son empire sur la raison et l'intelligence. En revanche la Musique est douée d'une bien plus grande force expressive, car elle imite les signes non articulés, qui forment le langage naturel et par conséquent le plus intelligible et le plus énergique.

Pour que le compositeur soit en mesure de développer son commentaire musical sur le texte que lui fournit le poète, celui-ci devra tâcher de donner à son œuvre une action simple et rapide, avec des transitions faciles, tout en évitant les incidents secondaires ou inutiles, ainsi que les longs raisonnements. Le style du poème d'opéra ne doit pas être uniquement dramatique, mais *dramatico-lyrique*, sans en exclure l'élément pittoresque, car le chant est déjà par lui-même le langage de l'illusion, « *c'est le charme d'Armide qui retient captif le preux Renaud sans qu'il puisse se rendre compte de sa captivité. Les auteurs qui ont prétendu réduire au seul genre pathétique les richesses du mélodrame ont été de grands ennemis de nos plaisirs* ».

La qualité du chant et le style de la musique ont aussi une influence directe sur l'élection du sujet et le développement des caractères. Toutes les passions sordides, les bas calculs, les froides réserves, la dissimulation et la feinte, doivent être proscrites du drame musical ou tout au moins reléguées au second plan. Le théâtre lyrique est le domaine des sentiments nobles et des mouvements hardis et généreux, sans en exclure pour cela une certaine réflexion qui doit se manifester dans les airs par de courtes sentences. Avec beaucoup de sens, ARTEAGA se sépare de l'opinion vulgaire de ceux qui prétendent en termes absolus que la passion est incapable de *dogmatiser*, à moins que par ce mot on ne veuille désigner les dissertations morales à la façon de SÉNÈQUE, si peu propres au véritable théâtre. « *L'erreur de cette opinion* — reproduisons les propres paroles de l'illustre esthéticien — *provient de ce qu'on n'a pas pénétré bien avant dans la Philosophie des Passions, et d'avoir établi comme règle générale ce qui ne devrait être qu'une exception. Un étroit lien unit entre elles toutes nos facultés internes, d'où il résulte que la réflexion éveille en nous les passions, et que celles-ci par réciprocité excitent la réflexion*[1]. » Non moins injuste semble au docte jésuite l'opinion vulgaire qui exclut du drame musical toute sorte de comparaisons comme peu favorables au *lyrisme*. « *Je trouve aussi injuste* — écrit-il — *de les condamner en absolu, comme de les admettre totalement. En général l'homme est plutôt dominé par les sens que par la raison. Les chaînes par lesquelles la nature l'a lié aux autres entités de l'univers, et la nécessaire dépendance où il se trouve par rapport aux objets extérieurs, l'obligent à vivre en contact avec eux et à découvrir les secrètes relations existantes entre leur nature et la sienne propre. La fantaisie, occupée par les impressions qu'elle a reçues par l'intermède des organes sensitifs, ne sait produire que des images correspondantes aux objets qu'elle a vus, et l'homme (sur qui cette faculté exerce un aussi grand empire) ne réussit à imaginer les choses, même les plus abstraites, qu'en les revêtant des propriétés qu'il observe dans les objets matériels et sensibles. Telle est l'origine de la Métaphore, trope ou figure la plus conforme à la nature humaine, car elle est employée à chaque instant, dans leurs discours familiers et, sans s'en apercevoir, par les enfants et par les personnes les plus rudes. D'autant plus primitive est une poésie, d'autant plus elle abonde en comparaisons : aucun langage n'étant plus imagé que celui des peuples barbares. On dirait que dans ses vers ce n'est pas le poète qui vit et qui sent, mais la nature elle-même. A mesure que la langue devient plus riche et que les arts se multiplient, l'usage des expressions figurées s'amoindrit en rapport de l'augmentation proportionnelle des termes abstraits : la Poésie et l'Éloquence deviennent plus soignées et plus régulières, mais moins expressives, semblables à ces lames d'or qui perdent en solidité ce qu'elles gagnent en étendue*[2]. » Convenons que tout cela est d'une grande profondeur, admirablement dit et que la justesse de ces observations les fait utiles pour tous les temps et pour tous les pays.

Pour obtenir pleinement le but signalé par ARTEAGA, c'est-à-dire que l'*Opéra* soit « *un enchantement continuel de l'âme, dont l'effet est produit par la réunion de tous les Beaux-Arts* », l'artiste doit accorder une certaine importance à la peinture scénographique et à la pompe et magnificence du spectacle. Cela ne peut s'obtenir que par de fréquents changements de scène, et le poète, « *sans se préoccuper de la criaillerie des critiques et attentif uniquement à augmenter le plaisir du spectateur* », a le droit de ne pas respecter l'unité de lieu, brisant la vraisemblance absolue au profit de la vraisemblance relative.

Quels doivent être donc les meilleurs sujets pour le drame musical? Contre l'opinion de D'ALEMBERT et de MARMONTEL qui s'inclinaient aux thèmes fabuleux et mythologiques, en s'appuyant sur ce que l'*Opéra* est avant tout un spectacle pour les sens, ARTEAGA sans la moindre hésitation se décide pour les sujets historiques ou légendaires. Cette déclaration confirme la haute idée qu'il avait de ce genre artistique : pour lui le *drame musical* n'est nullement un genre secondaire, ni un amusement frivole; il se dirige aux sens, c'est vrai, mais pour arriver par leur entremise à l'âme, et l'intéresser et l'émouvoir. Son but est aussi noble et aussi élevé que celui de la *Tragédie*, et on ne peut en justice distinguer les deux formes artistiques que par la différence des moyens employés; le drame musical possède même l'avantage d'augmenter l'illusion par la force de la mélodie. « *Peut-on dire que* l'*Olympiade* ou le *Démophon* de MÉTASTASE *parlent moins à l'âme que Phèdre ou que Zaïre? Est-ce que les caractères de Titus et de Thémistocle ne sont pas quelque chose de plus qu'un simple spectacle pour les sens?* » Pour ARTEAGA, l'introduction continuelle du mer-

1. Voir *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*... (Edit. de 1785. T. Ier).
2. Voir *loc. cit.*

veilleux s'oppose au développement logique de l'action, à l'exposition de caractères bien soutenus et de passions bien analysées. Même la peinture scénique gagnera beaucoup si elle se réduit à reproduire le monde physique — et remarquons ici que le fin esthéticien, avec une clairvoyance merveilleuse, devinant sans doute les exagérations futures, formule une critique que tout modernement on n'a pas hésité à appliquer à la fantasmagorie quelque peu excessive et puérile des *Nibelungen* — « *car ce monde physique est beaucoup plus varié, plus beau et plus fécond que le monde idéal fabriqué par le cerveau des mythologues ou des poetes* ».

La pensée essentielle qui se dégage du beau livre du jésuite aragonais qui, pour l'exprimer mieux, analyse en détail, avec la plus grande sagacité, le répertoire de l'Opéra français et italien, n'est autre que celle de rehausser le drame musical, de lui donner sa véritable importance, et de relever la mission du librettiste, qu'il veut collaborateur et non esclave du musicien. Sans arriver à la conception wagnérienne que la Poésie doit finir par se résoudre et se transformer en Musique, ARTEAGA désire réunir de nouveau les différentes branches de l'Art, pour constituer le *drame complet*, soit quelque chose d'analogue à cette œuvre d'*art de l'avenir*, dont — selon le maître de *Bayreuth* — *la portée n'aurait plus de limites*. Notons cependant que, si les idées esthétiques de notre auteur sont fort analogues avec celles du grand réformateur allemand, surtout en ce qui concerne la partie littéraire, on peut remarquer des divergences caractéristiques en ce qui a rapport à la Musique; cela ne pouvait être autrement, car ARTEAGA est franchement latin, et comme tel tient plus au drame qu'à la musique pure; son idéal est donc plus près, et peut-être il n'a pas absolument tort, de celui de MONTEVERDE et de GLUCK.

Ajoutons qu'inconsciemment sans doute, il se rapproche beaucoup de l'idéal lyrique espagnol entrevu par l'immense génie de CALDÉRON, que nous avons traité d'exposer dans un chapitre antérieur de notre travail. En développant la partie historique de son ouvrage, ARTEAGA disserte longuement sur plusieurs questions intéressantes, telles que l'aptitude de la langue italienne pour la musique, le développement de cet art pendant le moyen âge, les origines du théâtre, les vicissitudes du contrepoint, les premiers essais de drame lyrique, la légitimité de l'intervention de l'élément surnaturel et fantastique dans l'opéra, la musique instrumentale et la perspective scénique. Dans tout cela nous ne trouvons rien pour appuyer notre thèse, mais plus tard il poursuit pas à pas les développements du drame lyrique, tout en formulant des jugements admirables (que la postérité a presque acceptés *ad pedem litteris*) sur les principaux poètes qui l'ont cultivé, et tout spécialement sur QUINAULT pour la France et sur APOSTOLO ZENO et MÉTASTASE pour l'Italie. C'est ici que les idées d'ARTEAGA deviennent de plus en plus intéressantes, car il n'est pas seulement l'un des premiers à signaler les profondes différences qui séparent l'ancien théâtre de tous les théâtres modernes, classiques ou romantiques, mais parce que, tout en ne dissimulant point sa grande admiration pour MÉTASTASE, il observe avec une merveilleuse perspicacité que son système dramatique est bien plus proche de celui de CALDÉRON que de celui des tragiques français. GUILLAUME SCHLEGEL, qui a recueilli cette observation, n'hésite pas à l'accepter, tout en louant avec ferveur *der gelehrte Spanier*, auteur d'une excellente *Histoire de l'Opéra*.

Voilà le point primordial par lequel ARTEAGA se rattache à l'art du passé de son pays; involontairement, car jamais il ne prétendit faire autre chose que l'histoire du théâtre musical italien; son instinct le pousse à préconiser l'idéal national, malheureusement resté en ébauche, malgré les grandioses tentatives réalisées pendant le XVII[e] siècle.

Sans atteindre au véritable scandale provoqué par l'apparition de l'ouvrage d'EXIMENO, l'ouvrage qui nous occupe ne laissa pas de susciter plus d'une protestation [1]. La plus importante nous semble être la critique publiée dans le *Giornale Enciclopedico di Bologna* (N° XIII, Avril 1785) par ce même VINCENZO MANFREDINI qui avait cependant si bien accueilli les doctrines révolutionnaires de l'auteur du fameux livre *Des origines et des règles de la Musique*. Malgré sa réelle compétence, les observations du musicien italien manquent de profondeur et de finesse; notamment il attaque la préférence qu'ARTEAGA témoigne pour les grands maîtres du passé, et arrive à formuler cette proposition qui est tout au moins singulière : « *Cosa diremo noi, se il Signor* ARTEAGA *sembra esser appunto nel numero di quei tali vecchi sprezzatori lodando egli moltissimo le opere del* CARISSIMI, *del* PALESTRINA, *ecc., a preferenza delle piu moderne, che sono cento volte migliori e piu perfette* [2]. » On ne peut en vérité lire ces lignes sans sourire, surtout si l'on se souvient de l'état d'abaissement où se trouvait la musique italienne au moment où elles furent écrites. Le savant écrivain espagnol réfuta néanmoins avec énergie, en employant une dialectique serrée et pressante, les arguments de son impugnateur. Il les détruisit de fond en comble à la fin du troisième volume de son ouvrage [3]. Malgré tout, MANFREDINI en véritable pédant ne se déclara pas vaincu et répliqua par un second écrit, aussi insignifiant que le premier : *Difesa della Musica moderna e de' suoi celebri esecutori* (Bologne, 1788).

Nous ne pouvons pas laisser de signaler encore un curieux libelle, devenu de la plus extrême rareté et ayant trait à la question qui nous occupe. Sa valeur n'est pas très grande, mais bien que publié sous le voile de l'anonyme on l'attribue vraisembla-

1. Le premier volume de l'œuvre d'ARTEAGA fut critiqué dans le *Nuovo Giornale de' Letterati* de Modène (T. XXVII, pages 252-272 et t. XXVIII, pages 274-291), et dans le *Progresso dello Spirito humano* (1784, vol. 32-38). Quant au second volume on en trouve une etude dans les *Effemeridi litterarie di Roma* (vol. XII, pages 371-74, 378-83). Pour ce qui concerne la seconde édition on peut consulter les mêmes *Effemeridi litterarie* (t. XVI, pages 115-118, 131-136, 140-143). On publia aussi des opuscules contre les doctrines du jésuite espagnol; nous citerons en premier lieu : *Dialoghi tra il Sig.* STEFANO ARTEAGA *e* ANDREA RUBBI *in diffesa della letteratura italiana* (Venezia, 1786). L'auteur A. RUBBI, jésuite lui-même, attaque non seulement *Le rivolusioni del teatro*, etc., mais un autre ouvrage d'ARTEAGA, ses commentaires à la dissertation : *Del gusto presente in letteratura italiana* (Venise, 1784) du docteur MATEO BORSA. Dans l'opuscule qui nous intéresse, quelques chapitres présentent de l'intérêt, particulièrement tout le V[e] *Dialogue* qui traite de MÉTASTASE et du drame musical (Bibl. du *Liceo* de Bologne).

2. C'est le cas de dire *De gustibus non est disputandi.*

3. Chap. XVII. « *Osservazioni intorno ad un estratto del T. II della presente Opera inscrito nel Giornale Enciclopedico di Bologna, N° XIII, del mese di Aprile del corrente anno.*

blement au CHEVALIER C. RANIERI DE' CALSABIGI, le librettiste de GLUCK, et par ce fait il prend une certaine importance. Le titre n'est pas moins bizarre que le contenu : *Risposta che ritrovó casualmente nella gran citta di Napoli il Licenziato Don Santigliano di Gilblas, y Guzman, y Tormes y Alfarare, Discendente per linea paterna e materna da tutti quegli insigni Personnaggi delle Spagne; alla Critica Ragionatissima delle Poesie Drammatiche del* C. DE' CALSABIGI, *fatta dal Baccelliere* D. STEFANO ARTEAGA *suo illustre Compatriotto* [1], et il suffit pour indiquer le ton général de l'ouvrage. Malgré son véritable talent, l'auteur des poèmes de *Paride ed Elena*, d'*Orfeo* et d'*Alceste*, qui avait si bien interprété sous divers rapports les idées de son génial collaborateur, n'était pas de force à lutter contre la grande intelligence et le profond savoir du Père ARTEAGA. C'est ainsi qu'il ne réussit pas à opposer le moindre argument sérieux aux théories si solidement fondées du savant esthéticien, qui avait critiqué, avec sa perspicacité habituelle, les nombreux points faibles de ses poèmes lyriques. Le plus souvent CALSABIGI, impuissant pour se défendre, a recours à des observations personnelles d'un goût douteux, n'hésitant pas à descendre jusqu'au style diffamatoire propre au pamphlet.

Les théories d'ARTEAGA sur le drame musical ne laissent pas de présenter certains rapports avec celles d'un autre de ses collègues, le PÈRE JUAN ANDRÉS, l'un des plus remarquables parmi cette légion d'hommes illustres exilés de leur patrie par une politique arbitraire. On les trouve dans un ouvrage vraiment monumental par son envergure et sa solidité, le premier essai connu d'une *Histoire universelle de la littérature* [2]. Ce n'est pas ici la place pour juger cet ouvrage en détail, car à vrai dire il échappe en général à notre sujet, mais nous ne pouvons pas laisser de dire que toute la partie qui concerne l'*opéra*, soit le théâtre musical, est excellente et remplie d'idées neuves et originales. Les doctrines du PÈRE ANDRÉS sur l'art dramatique présentent — et cela nous semble fort curieux, — plus d'une analogie avec celles de DIDEROT. Il croit fermement à la *comédie larmoyante* et à la *tragédie bourgeoise*, bien que le véritable fond de sa croyance ne soit autre que la création d'un théâtre plus en relations directes avec l'esprit moderne. Et sa clairvoyance extraordinaire pressent l'avenir et le devine; c'est pourquoi il affirme la future naissance d'une nouvelle forme lyrique, d'une sorte d'opéra qui soit en même temps une véritable tragédie, mais bien plus rapide et passionnée, bien plus vibrante et pleine de vie, animée par la force virtuelle de la musique, et qui, en un mot, soit pour notre civilisation ce que la tragédie était pour les Hellènes. Dans cette *œuvre d'art de l'avenir* — et nous voilà une autre fois très près de l'idéal wagnérien, — la poésie reprendrait son langage propre et naturel, qui est le chant [3].

Sans nous attarder plus sur les idées esthétiques du PÈRE ANDRÉS, dont la portée est considérable, car il contribua, et non peu, à élargir les horizons intellectuels de ses contemporains, il nous faut revenir au PÈRE ARTEAGA, pour étudier sommairement son dernier travail, resté par malheur inédit. Il en est de même pour un autre ouvrage qu'il annonce dans une note du Chapitre IV de ses *Rivoluzioni*, et qui devait s'intituler : *Memorie per servire alla storia della Musica Spagnuola, ovvero sia Saggio sull'influenza degli Spagnuoli sulla Musica italiana del secolo* 16°. La perte de cet ouvrage — qui peut-être ne passa jamais de l'état de projet — est d'autant plus regrettable que son érudit auteur avait pu sans aucun doute, pendant son long séjour chez l'Ambassadeur, explorer tout à son aise les riches et abondantes archives de l'Ambassade d'Espagne près le Saint-Siège et des églises espagnoles de Rome, *Saint-Jacques* et *N.-D. de Montserrat*, qui doivent recéler tant de documents, précieux pour l'étude qu'il se proposait de faire. Par fortune il nous est resté de fort importants fragments, soit dans l'original italien, soit dans la version française que JEAN CHRISTOPHE GRAINVILLE rédigeait au fur et à mesure que le PÈRE ARTEAGA achevait son ouvrage, probablement dans le but d'une publication simultanée, dans les deux langues, du travail considérable dont le titre général aurait été : *Du rythme sonore et du rythme muet dans la Musique des anciens* [4].

A ce qu'il paraît, le savant jésuite mourut sans avoir fini son œuvre. Dans le manuscrit qui nous est parvenu on ne trouve que quatre DISSERTATIONS, sur les sept qui devaient le composer. Les 2e, 5e et 6e manquent (on peut même supposer qu'elles ne furent jamais écrites) ainsi que le *Discours préliminaire* dans lequel le CHEVALIER D'AZARA se proposait de faire la critique de tous les auteurs ayant traité précédemment le même sujet. En parcourant ces fragments on ne sait s'il faut admirer plus la profondeur et la variété des connaissances du

1. *Venezia, dalla stamperia* CURTI, 1790 (in-8° de 240 pages). Au *Liceo* de Bologne.

2. *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni letteratura, dell' Abate* D. GIOVANI ANDRÉS. *Parma. Dalla Stamperia Reale*, 1782 a 1798 (7 vol.). Nous en connaissons des éditions posterieures faites a Venise, Prato, Pise et Naples. En 1808 on commença à Rome une réimpression corrigée et additionnée par l'auteur, qui ne fut terminée qu'en 1818. (Elle se compose de 8 vol.) Simultanément à l'édition de Parme, parût une traduction espagnole, faite par D. CARLOS ANDRÉS, frère du savant jesuite : *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura...* Madrid. SANCHA. 1784-1806. Il existe encore une traduction allemande, publiée en 1796, et une autre française : *Histoire des sciences et de la littérature depuis les temps antérieurs à l'histoire grecque jusqu'à nos jours, par l'abbé* JEAN ANDRÉS... *traduite de l'italien avec des Additions, des Suppléments et des Notes par* J. E. ORTOLANI, *ex-commissaire du Gouvernement français, pour la recherche des objets de sciences et d'arts dans les départements réunis... T. I. A Paris, de l'Imprimerie Impériale, an XIII-1805.* Cette entreprise fut interrompue par la mort du traducteur. Tout de même l'ouvrage a été connu en France, car le P. ALEXIS NARBONNE, *S. J.* en a donné un abrégé en 10 volumes (1838-1846).

3. Les théories du PÈRE ANDRÉS sur le drame musical sont exposées tout au long des tomes IIe : *Che contiene le Belle Lettere. Parte prima* (1785) et IIIe : *Contenente la seconda parte delle Belle Lettere* (1787). Ajoutons qu'on doit au même auteur un opuscule sur la musique arabe : *Lettera sopra la musica degli arabi*, inséré par GIO. BATTISTA TODERINI, dans le 1er vol. de sa *Letteratura turchesca* (Venise, MDCCLXXXVII, pages 249-252). On trouve aussi plusieurs lettres autographes du PÈRE ANDRÉS, concernant diverses questions relatives à l'histoire de la musique, dans le t. VIIe de la *Correspondenza del* P. MARTINI, conservée au *Liceo* de Bologne.

4. Les manuscrits originaux se trouvent aux *Archives centrales* à Alcalá de Henares, parmi des documents d'État (*Artes, Ciencias y Letras, Música, etc. Expedientes de Autores y Disertaciones. Años 1780-1802*). Outre les brouillons italiens de l'auteur, on y voit la traduction française de GRAINVILLE des 4e et 7e *Dissertations*. L'ouvrage est dédié par le propre ARTEAGA : « *Amicissimo viro et de re rythmica optime merito* D. STEPHANO ARTEAGA D. D. D. F. COETANFAO. » On croit qu'il s'agit d'un *Citoyen* FLORIAN COETANFAO, révolutionnaire espagnol, qui vivait à Paris sous le Directoire. Le même GRAINVILLE a donné une *Notice* de l'œuvre qu'il traduisait, dans le *Magasin encyclopédique* de MILLIN, Paris, 1799 (t. IVe, pages 211-213). Rappelons enfin que GRAINVILLE est auteur de la fort médiocre traduction française du poème d'IRIARTE sur *La Musique*.

PÈRE ARTEAGA ou bien la nouveauté de ses aperçus. Nous croyons faire œuvre utile en exposant sommairement les idées développées dans les quatre *Dissertations* existantes.

La première traite de la nature, des qualités et des divisions de l'ancienne rythmique. Pour commencer, l'auteur expose que les principes générateurs du *rythme* sont l'extension, le mouvement et le temps. L'art musical appartient à l'extension successive. Le *rythme* en général n'est autre chose que la correspondance relative que les divers temps ont entre eux dans une série de mouvements réguliers. L'école pythagoricienne a confondu l'harmonie avec le *rythme*, ce qui est erroné, car l'harmonie n'a rien à faire avec la durée du temps, ni avec la lenteur ou la rapidité des mouvements, mais bien avec l'intensité ou la diminution des voix, d'où proviennent la gravité et l'acuité des sons. Les anciens donnaient au mot *rythme* de très différentes acceptions. Ils appelaient *rythme* les pieds poétiques et la mesure; *rythme*, la proportion des vers; *rythme*, la réunion de plusieurs vers formant une strophe; et même dans la prose, ils donnaient ce nom à la suite d'une série de périodes mêlées artificieusement, mais se terminant par une sorte de cadence propre à délecter l'ouïe. Ces différentes choses ont en réalité un principe commun. L'idée de *rythme* suppose nécessairement celle de *progression mesurée*, bien que cette mesure ne soit pas subordonnée à un ordre arithmétique.

Dans tous les mouvements dont les diverses parties peuvent se détacher distinctement et être perçues comme telles par nos sens ou notre intelligence, on trouve le *rythme*. Ses deux principales variétés sont le *rythme sonore* et le *rythme muet*. Ce dernier ne peut être perçu par l'ouïe, mais bien par la vue, le toucher ou l'un des sens internes. A cette dernière sorte de *rythme* appartiennent la Danse et la Pantomime, et même, au dire de quelques philosophes, cette corrélation de mouvements internes qui chez les êtres organiques produit le phénomène appelé vie. Notons, en passant, que le PÈRE ARTEAGA, plus spiritualiste que son confrère le PÈRE EXIMENO, admet que le *rythme* peut être saisi par la pure intelligence, et de cette affirmation il déduit que, pour les anciens, la musique, dans son plus large sens, embrassait tous les mouvements des corps physiques, en tant qu'ils peuvent être réduit à un certain ordre et mesurés par les lois du temps et des intervalles.

Dans la troisième dissertation (la seconde parmi celles qui nous sont conservées) notre auteur aborde divers thèmes non moins intéressants. Sans nous arrêter à en faire une longue analyse, nous dirons que successivement le PÈRE ARTEAGA traite des notes vocales et toniques; des accents prosodiques; des signes pour exprimer les pauses ou silences; du besoin de créer de nouveaux signes pour déterminer le temps; de l'interprétation propre du mot *carmen*; de la différence et de la séparation entre le *rythme vocal* et le *rythme instrumental* et celui des mètres poétiques; des notes qui indiquent le temps et le mouvement des cantilènes; et de l'interprétation des épigraphes que l'on trouve en tête des anciennes chansons, pour finir en faisant des conjectures, quelque peu hardies, sur les noms des anciens signes de notation et leur représentation graphique. Il est à remarquer que le PÈRE ARTEAGA montre un intérêt spécial à combattre l'opinion du PÈRE MARTINI, qui prétendait que les Grecs ne connurent pas la notation *chronique* ou *mesurée*.

La quatrième Dissertation porte comme titre : *Des vicissitudes historiques de l'ancien rythme*. C'est un magistral résumé de l'histoire des différents genres poétiques dans les deux littératures classiques. L'auteur y soutient que, non seulement à Rome, mais aussi en Grèce, une poésie rythmique a précédé la poésie métrique. Avec beaucoup de vigueur il étudie la force et l'efficacité du *rythme ancien* et le compare avec le *rythme moderne*, puis il expose les diverses sortes de *rythme muet*, visible ou invisible. Il en existe trois principales : la simple *orchesis*, l'*hipocrisis* (déclamation) et la *pantomime*. L'*orchesis* réunit les éléments de la *saltation* ou danse avec ceux de la *chironomie*, soit l'art de gesticuler avec les mains. L'*hipocrisis* comprend les signes démonstratifs pittoresques et expressifs, soit naturels, soit conventionnels, ainsi que les attitudes propres de chaque partie du corps humain. Sur ce point le PÈRE ARTEAGA s'occupe des anciennes écoles de gestes scéniques et fait quelques considérations sur l'*infibulatio* et la *castratio* des histrions, tout en étudiant l'ancienne iconographie érotique. Parmi les documents annexés aux brouillons de cette œuvre remarquable se trouve une importante lettre critique et philologique, dirigée en 1797 par l'auteur en personne, au savant GOYA Y MUNIAIN, dans laquelle il interprète le sens des termes musicaux, *harmonie*, *rythme*, *mètre*, *melos*, *mélodie* et *melopeya* que l'on trouve employés dans la *Poétique* d'ARISTOTE.

Une édition critique des fragments de cet ouvrage dont la valeur — extraordinaire pour l'époque où il fut rédigé — saute aux yeux, est à désirer. De même que pour EXIMENO, nous nous sommes quelque peu étendus sur les œuvres du PÈRE ARTEAGA, vraiment trop peu connues malgré leur mérite indiscutable. On ne peut douter que ces deux admirables intelligences ont exercé une grande et positive influence sur le développement de la musique moderne, et si l'une, secouant le pédantesque manteau de plomb qui empêchait la science de l'harmonie de se mouvoir, lui a donné cette liberté absolue à laquelle elle avait plein droit, frayant ainsi le chemin à toutes les grandioses hardiesses du génie moderne, l'autre a été la première à fixer les théories du drame musical, à comprendre toute sa portée morale et sociologique, et à signaler l'éclosion radieuse de l'œuvre d'*art de l'avenir*. Nous n'avons donc rien exagéré — on aura pu s'en convaincre — lorsque nous affirmions que la plus grande gloire de la musique espagnole du XVIIIe siècle, celle qui rejaillit sur l'art universel, se trouve dans les œuvres théoriques, de tout premier ordre, composées par ces deux hommes qui, sans être des musiciens de profession, firent tant pour l'art qu'ils aimèrent avec ferveur et enthousiasme. Oubliés longtemps dans leur propre patrie, tandis que les audacieuses idées qu'ils lancèrent aux quatre vents de l'esprit germinaient en des terres plus fertiles ou mieux préparées, ARTEAGA et EXIMENO sont de nos jours placés à un rang très élevé par les musiciens espagnols; ils comptent même parmi les autorités du passé, les plus honorées par la nouvelle École.

Au début de cette partie de notre étude, nous ajoutions à ces deux noms illustres celui du PÈRE VICENTE REQUENO Y VIVES, aussi membre de la Compagnie de Jésus, qui si certainement ne peut être

comparé à ses deux éminents confrères de religion et d'exil, mérite tout de même une mention spéciale. La science moderne a fait perdre beaucoup de valeur aux travaux de cet esprit entreprenant et fantasque qui s'appelait lui-même *restaurateur des sciences perdues*. Il y avait dans le fond de cette déclaration une certaine dose de vérité, car REQUENO, avec une perspicacité peu commune, avait fait plusieurs découvertes aussi curieuses qu'inutiles [1]. En ce qui concerne la musique, les spéculations étranges de cet auteur ne laissent pas de rappeler celles d'un autre de ses confrères de religion, le fameux compilateur de la *Musurgia universalis* (Rome, 1650), le Père ATHANASE KIRCHER. Mais si d'un côté son excessive imagination et sa fébrile fantaisie le poussaient à de véritables extravagances, il possédait par contre une fort solide et très vaste érudition, qui rend dignes d'estime et de respect la plupart de ses travaux. C'est ainsi que de même qu'en prétendant restaurer la peinture antique, il avait écrit un excellent complément à l'*Histoire de l'Art* de WINKELMANN, son grand amour pour la civilisation classique le porta à tenter de rétablir le système harmonique des Grecs et des Romains; il ne réussit pas, cela va sans dire, mais tout de même il écrivit une très savante histoire de la musique ancienne, fort remarquable pour son temps, mais qui ne conserve qu'une valeur relative, de même que tous les essais sur cette matière antérieurs aux ouvrages de ROSSBACH, WESTPHAL et GEVAERT.

Ceci établi, il nous faut reconnaître que les *Saggi sul ristabilimento dell' arte armonica de' Greci e Romani Cantori* [2] ne laissent pas de présenter un certain intérêt. Suivant les traditions généralement admises, REQUENO commence par nous enseigner que TUBAL fut l'inventeur de la Musique et ENOS celui du chant vocal. Bien avant la conquête de Troie, les Grecs apprirent l'art des sons des Égyptiens. Le plus ancien parmi les systèmes harmoniques des Hellènes fut celui des proportions égales, c'est-à-dire, de la division de l'octave en douze demi-tons égaux. Seulement, en admettant le système *equabile* (de l'égalité), on peut comprendre les traités de musique de l'antiquité et tirer quelque parti des préceptes qu'ils contiennent. ARISTOXÈNE DE TARENTE y introduisit une transformation radicale. Cependant lorsque PYTHAGORE découvrit les lois de la consonance il ne changea rien pour cela aux primitives proportions du ton et du demi-ton, employées dans l'ancien système *equabile*, lequel coïncide dans le fond avec le système proportionnel généralement nommé pythagoricien. Pour développer sa théorie, l'érudit jésuite expose l'intime union entre la Poésie et la Musique qui existait parmi les Grecs; prétend que les divers genres poétiques provenaient des différents styles musicaux, et attribue la décadence de l'art musical à sa séparation de la Poésie, ainsi qu'au désir de le traiter comme une branche des mathématiques, ce qui le réduisit à des calculs et à des proportions dont il pouvait parfaitement se passer.

Successivement il examine les auteurs grecs et romains qui ont écrit sur la théorie de l'art des sons et dont les œuvres nous sont parvenues, soit ARISTOXÈNE, ARISTIDES QUINTILIEN, PLUTARQUE, SEXTUS EMPIRICUS, MACROBE, CLAUDE PTOLOMÉE, NICOMAQUE, BACCHIUS LE VIEUX, GAUDENCE, BOÈCE, EUCLIDE, ALYPIUS, SAINT AUGUSTIN, MARTIANUS CAPELLA, PSELLUS et BRIENNIUS, pour arriver à la conclusion, de même que son fameux collègue EXIMENO, qu'uniquement le système *aristoxénien* est acceptable, opinion que FÉTIS réfute avec énergie. Afin de prouver son dire et l'exactitude du système *equabile*, REQUENO inventa une sorte de monocorde, qu'il appelle *canon*, dont il reproduit le dessin et avec lequel il fit diverses expériences sur la division des sons, les consonances et les proportions fondamentales des différentes théories harmoniques de l'antiquité. Il s'occupe aussi du chant, que les Grecs divisaient en métrique, harmonique et rythmique, et traite en détail tout ce qui concerne le rythme, ses divers pieds et ses différentes altérations. Malgré son profond savoir, on peut parfaitement comprendre, par ce léger aperçu, combien l'ingénieux jésuite est resté au-dessous de la grande tâche qu'il s'était proposée, néanmoins il faut reconnaître que, si trop souvent ses raisonnements partent d'une base peu sûre ou d'une hypothèse légèrement fondée, parfois son esprit perspicace le pousse dans le droit chemin et lui fait entrevoir des vérités que la science moderne s'incline à accepter. Par exemple REQUENO, croit fermement à l'existence de l'harmonie simultanée dans la musique grecque, fait admis en principe par A. VINCENT, WESTPHAL, WAGENER et GÉVAERT, mais sa trop grande fantaisie lui fait attribuer l'invention du contrepoint (Tome Ier, Chap. II) à un certain LYSANDRE, contemporain de TYRTÉE.

Nous ne pouvons pas passer en revue la série des inventions bizarres de l'ABBÉ REQUENO, mais nous signalerons encore un curieux opuscule [3] dans lequel il se propose de faire voir qu'il serait possible de perfectionner le tambour, *instrument de première nécessité pour régler les mouvements des troupes*, sans rien altérer de sa puissance rythmique, en lui donnant, par un mécanisme analogue à celui des timbales, les moyens de produire des sons fixes propres à se marier avec la voix et même des harmonies élémentaires telles que celles de l'accord parfait. Pour en finir avec cet étrange et fantasque personnage, dont l'exubérante imagination égalait le profond savoir, nous ajouterons que, né à Calatorao, dans l'Aragon, le 4 juillet 1743, il entra le 2 septembre 1757 dans la Compagnie de Jésus; suivit ses frères en exil lors de l'expulsion des

1. On les trouvera détaillées dans un curieux opuscule de l'ABBÉ MASDEU : *Requeno, il vero inventore delle piu utili scoperte della nostra età... Roma*, 1806, *dai torchi di* LUIGI PEREGO SALVIONI. Outre les ouvrages dont nous ferons mention dans le texte nous citerons spécialement le livre intitulé : *Scoperta della Chironomia, ossia dell' arte di gestire con le mani dell' Abbate* VINCENZO REQUENO, *Acc. Clementino, Parma*, 1767, *per li fratelli* GOZZI. Il s'agit d'une étude remplie d'érudition sur la Pantomime antique, qui vise à découvrir les signes conventionnels qui y étaient employés ainsi que les mots utilisés pour diriger les mouvements des danseurs. L'auteur espérait pouvoir introduire cette sorte de gesticulation et de danse dans le théâtre moderne. Le fait est que, sur la base du traité de BEDA LE VÉNÉRABLE : *De Computatione*, et de celui intitulé *De loquela per gestum digitorum*, REQUENO établit des conjectures très ingénieuses sur le théâtre muet, soit la pantomime, des anciens.

2. *Del Signore Abbate* D. VINCENZO REQUENO. *Acc. Clementino, Parma*, MDCCXCVIII, *per li fratelli* GOZZI (2 vol. in-8° de pages XXXIX-317 et 453, plus une planche). A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

3. *Il tamburo, stromento di prima necessità pel regolamento delle truppe, perfezionato da* D. VINCENZO REQUENO, *Roma*, MDCCCVII, *dai torchj di* LUIGI PEREGO SALVIONI (in-8° de 93 pages). Au Conservatoire de Bruxelles. On peut lire un compte rendu de cet opuscule dans le *Magazin Encyclopédique*, 1807. (Voir page 185.)

jésuites; vécut longtemps à Rome où son érudition et son goût pour l'archéologie lui firent une véritable réputation parmi les savants, fut nommé membre de l'Académie de Saragosse et Conservateur des médailles de cette société, et mourut à Tivoli, le 16 février 1811, lorsque informé du rétablissement des jésuites dans le Royaume des Deux-Siciles, il se hâtait pour se réunir à eux.

Parmi la brillante pléiade d'hommes de valeur qui, expulsés de leur patrie par une mesure politique arbitraire, donnèrent à l'étranger les fruits du génie de leur race [1], il existe quelques autres qu'on ne saurait oublier dans le présent travail. Tel le Père FAUSTINO ARÉVALO, patient compilateur et éditeur des *Hymnes* de la vénérable liturgie visigothique, décoré en 1800 du titre d'*Hymnographe pontifical*, qui dans sa remarquable *Hymnodia hispanica* [2] a élevé un véritable monument aux Pères de la primitive église nationale; ou le PÈRE BUENAVENTURA PRAT, érudit humaniste, auteur de divers ouvrages sur la musique ancienne, comme ceux que signale TORRES AMAT [3], intitulés : *Conjecturæ de poesi et musica veterum*, — *Rhytmica antiqua Græcorum illustrata*, — *Plutarchus de Musica*, ainsi que d'autres traductions d'auteurs grecs sur le même sujet, accompagnées de nombreuses notes et commentaires qui, au dire du savant PÈRE JUAN ANDRÉS [4], auraient éclipsé les œuvres similaires de DONI et de MEIBONIUS, mais malheureusement tous ces importants travaux sont restés inédits et semblent perdus; ou enfin le PÈRE JUAN BAUTISTA COLOMÉS, valencien d'origine, fin critique d'art et littérateur distingué, auquel nous devons quelques poèmes lyriques, comme le *Scipione in Cartagine* [5], assez critiqué dans les *Efemeridi letterarie di Roma* (Tome XIII, pp. 3-4), ce qui nous valut une fort piquante plaquette remplie d'observations judicieuses sur le genre de drame musical créé par MÉTASTASE : *Lettera ad un amico intorno il giudizio dato nelle Efemeridi Romane del dramma intitulato Scipione in Africa* [6], que le même auteur développa plus tard dans deux curieux opuscules concernant l'*Achille in Scirro* et le *Demofonte* du célèbre poète romain [7].

Bien que FÊTIS le donne comme violoniste romain, DON GIUSEPPE PINTADO, auteur d'un petit traité didactique intitulé : *Vera idea della musica e del contrappunto* [8], était espagnol d'origine. Il appartenait à la Compagnie de Jésus, et se fixa à Rome pendant l'époque de la dissolution de l'ordre. Le PÈRE JUAN ANDRÉS le cite parmi ses collègues d'exil qui cultivaient la musique [9], mais à vrai dire son ouvrage n'a pas une grande valeur.

Pendant que les jésuites expatriés élevaient si haut le nom espagnol en Italie, la littérature musicale indigène ne laissait pas de s'enrichir par de nouvelles productions. Nous allons énumérer les principales, car nous tenons à ce que notre ouvrage soit aussi complet que possible. La grave question de la musique religieuse, si judicieusement traitée par l'illustre PÈRE FEIJOO, fut de nouveau abordée par un musicien de Pampelune, DON JUAN FRANCISCO DE SAYAS, qui publia en 1761 un curieux travail intitulé : *Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, contra la aplaudida y celebrada con el renombre de Moda, por agena, theatral y prophana* [10]. Il s'agit d'une violente invective contre l'intrusion du style dramatique dans la musique ecclésiastique, mais toute l'énergie déployée par le prêtre navarrais fut inutile, le mauvais goût régnait en souverain absolu, et jusqu'à présent il n'a pas été encore possible de le détrôner. Au même important sujet se rattache le *Discours* du MARQUIS D'UREÑA, concernant la *Musique du Temple* [11], dont nous avons auparavant parlé, lorsque nous nous sommes occupés de cet intéressant personnage.

L'habile virtuose DON MANUEL CABAZZA, hautboïste-solo de la Chapelle Royale de CHARLES III, dont nous avons signalé le bizarre opuscule : *El Músico Censor del Censor no Músico*, réfutation acharnée du révolutionnaire ouvrage de l'ABBÉ EXIMENO, publia une autre petite dissertation, fort curieuse pour connaître les mœurs du monde musical de cette époque, qui porte ce titre extravagant : *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesion* [12]. Il a laissé aussi en manuscrit un traité inédit, conservé à la Bibl. *Nacional* de Madrid : *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica..... distribuidos en lecciones y escolios.* Indiquons encore un fort important *Promptuaire de plain-chant grégo-*

1. Des renseignements fort intéressants sur tous ces divers personnages, se trouvent dans l'érudit travail de VITTORIO CIAN : *L'immigrazione dei Gesuiti spagnoli letterati in Italia* (Torino, 1895.)

2. *Hymnodia hispanica ad cantus latinitatis, metrique leges, revocata et aucta. Præmittitur dissertatio de Hymnis ecclesiasticis, eorumque correctione, atque optima constitutione : Accedit Appendix* I. *De festo conversionis Gothorum instituendo.* II. *Breviarii Quignoniani fata.* III. *Censura Hymnorum Santolini Victorini. Ad Illustrissimum et Reverendissimum Clerum Hispanum. Auctore* FAUSTINO ARÉVALO. *Romae, ex Typographia Salomoniana, ad divi Ignatii* CIƆIƆCCLXXXVI (1786). On en trouve un compte rendu dans les *Efemeridi letterarie di Roma* (t. XV, pages 377-381) et DOM GUÉRANGER dans ses *Institutions liturgiques* (Paris, 1841, t. II, pages 769-782) a reproduit la critique des *Hymnes de Santeuil.* — La *Dissertation sur les Hymnes ecclésiastiques* qui précède la compilation du PÈRE ARÉVALO présente le plus vif intérêt pour l'étude de la musique liturgique du moyen âge et de la basse latinité. Ajoutons que ce jésuite, protégé par le CARDINAL LORENZANA, a publié la meilleure édition connue des *Œuvres complètes* de SAINT ISIDORE (*S. Isidori Hispalensis Episcopi Hispaniarum Doctoris Opera omnia denuo correcta et aucta...* Romæ, Anno 1797-1803, 7 vol. (MIGNE a reproduit cette édition à Paris en 1850. 8 vol.) et un autre ouvrage d'un non moindre intérêt pour l'histoire de la musique, le *Missale gothicum secundum regulam beati Isidori Hispalensis episcopi jussu* CARD. FRANCISCI XIMENII DE CISNEROS *in usum Mozarabum prius editum, denuo opera* CARD. LORENZANÆ *recognitum et recusum. Romæ*, ANTONIUM FULGONI. 1801. Dédié au CARDINAL LOUIS DE BOURBON, archevêque de Tolède.

3. *Diccionario de escritores catalanes* (page 408).

4. Voir *Carta á su hermano* DON CARLOS ANDRÉS *en que le comunica varias noticias literarias. Valencia*, JOSÉ DE ORGAZ, 1800.

5. *Scipione in Cartagine. Dramma per le Nozze del N. N.* SIG. MARCHESE PAOLO SPADA *con la nobil donna* SIG. CONTESSA CATERINA BIANCHINI. *In Bologna. A S, Tomaso d'Aquino*, 1783 (in-8°).

6. *In Bologna. A S, Tomaso d'Aquino*, 1784.

7. *Osservazioni sopra l' « Achille in Scirro » di* METASTASIO. *En Niza, en la imprenta de la Sociedad tipográfica.* 1785 (in-8°). — *Osservazioni sul « Demofonte », di* METASTASIO (id., id.)

8. *In Roma, 1794. Nella stamperia di* GIOACCHINO PUCCINELLI (in-8° de 159 pag. Au Conservatoire de Bruxelles). C'est une élucubration bizarre et fantastique que G.-B. DALL'OLIO réfuta comme elle le méritait. LICHTENTHAL (*Dizionario e Bibliographia della Musica, Milano*, 1826. T. IV, page 366) a reproduit la table des chapitres de ce livre.

9. Voir : *Carta á su hermano* DON CARLOS ANDRÉS *en que le comunica varias noticias literarias. Valencia*, JOSÉ DE ORGAZ, 1800. Le savant jésuite, après avoir parlé des ouvrages de REQUENO, ARTEAGA, PRAT et EXIMENO, ajoute que l'ABBÉ PINTADO venait aussi de publier une *Grammaire de la Musique*, qui doit être probablement l'ouvrage qui nous occupe.

10. *Escrita por* D. JUAN FRANCISCO DE SAYAS. *Pamplona, por* MARTÍN DE RADA, 1761. A la Bibl. *Nacional* de Madrid.

11. A la fin du volume : *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del Templo... Madrid*, 1785.

12. *Madrid*, sans nom d'imprimeur. A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

rien, corrigé de tout mauvais accent et des autres défauts que l'on peut remarquer dans les anciens livres[1], en trois gros volumes, que signale M. Pougin (*Supplément à la Biographie Universelle* de Fétis, Paris, 1881). Son auteur Don Vicente Perez Martinez, ténor de la Chapelle Royale de Madrid, pendant plus de trente ans, était né à Cifuentes, dans l'évêché de Sigüenza, vers 1750. Enfant de chœur à la Cathédrale de ladite ville, il se fit remarquer par sa belle voix, qu'il ne perdit pas à l'époque de la mue. Élevé avec une grande sévérité, il acquit un style très pur dans l'exécution du chant religieux, et devint un excellent professeur. Parmi ses nombreux disciples on comptait son fils, José Perez, longtemps ténor à la Basilique primatiale de Tolède. Le 25 mars 1770, Perez Martinez fut nommé chanteur de la maîtrise de la Cour, et depuis lors il vécut à Madrid, jusqu'au moment de sa mort survenue le 2 janvier 1800. En mai de l'année antérieure, il avait fait paraître le premier volume de son ouvrage.

De 1799 datent aussi le petit traité purement pratique : *Elementos Generales de la Música*[2], composé par le remarquable guitariste D. Federico Moretti pour servir d'introduction à sa *Méthode de guitare* (Naples et Madrid, 1792) dont nous avons déjà parlé; et l'ouvrage du même genre : *Arte de cantar y compendio de documentos musicos respectivos al canto*[3], écrit par D. Miguel Lopez Remacha. Ce dernier, qui fut un chanteur très réputé, resta pendant plusieurs années attaché à la Chapelle Royale. Il mourut à Madrid le 14 avril 1827. Compositeur savant et inspiré, il a laissé de nombreux ouvrages de musique religieuse; mais il est surtout connu par un traité didactique comprenant le solfège, le chant et l'harmonie, intitulé *La Melopea*[4], qui a joui, pendant la première moitié du xix[e] siècle, d'une grande popularité.

On peut affirmer que l'époque qui nous occupe fut féconde en inventions bizarres et extravagantes. Nous avons signalé les hardies spéculations du jésuite Requeno et, bien qu'uniquement à titre de curiosité, nous croyons devoir faire mention de quelques tentatives réalisées au cours du xviii[e] siècle, pour créer de nouveaux systèmes d'écriture musicale. Nous en connaissons deux, aussi peu pratiques l'une que l'autre. La première, d'auteur anonyme, date de 1709, et prétendait substituer la notation courante par des chiffres arabes; la théorie est exposée tout au long, dans une curieuse brochure[5], devenue de la plus grande rareté. L'autre, visant à détruire une soi-disante erreur philosophique, est due au Général de Brigade, appartenant au corps du génie, D. Domingo de Aguirre. C'est une absurde élucubration de notation musicale par rapport aux touches du clavier[6].

Dans le même genre de projets extravagants, nous classerons celui exposé à l'Infant Don Philippe de Bourbon par D. Antonio de Bordázar y Artazu, dans un *Mémoire* publié en 1740[7]. L'auteur, mathématicien de valeur, prétendait revenir aux anciennes disciplines du moyen âge, et fonder une académie pour l'étude des sciences mathématiques, parmi lesquelles il comptait naturellement la musique. L'idée que ce respectable savant se faisait de l'art est véritablement curieuse. Il divise la Musique en *speculative* et *pratique*; la première comprend quatre branches, qu'il nomme *orthologie*, *glotologie*, *phonocamptique* et *harmonique*, tandis que la seconde se subdivise en *vocale* et *instrumentale*.

D'une toute autre importance, nous semble le projet, vraiment original pour l'époque, de recueillir et collectionner la *musique populaire nationale*, conçu par le colonel D. José González Torres de Nava, l'un des plus anciens *folk-loristes* musicaux qui nous soit connu. Le 14 mars 1799, il présentait au Gouvernement un *Mémoire*[8] sollicitant la protection officielle pour former une collection de musique espagnole, *y compris la musique populaire*, ce qui devait être fait en recueillant de vive voix toutes les chansons anciennes et modernes qu'on put trouver, et en prenant note de leurs noms provinciaux. Par malheur on ne fit aucun cas de la proposition du colonel Gonzalez, dont l'utilité aurait été incontestable. Du reste les musiciens espagnols ont de tous temps regardé avec intérêt les manifestations de l'art populaire, nous en voyons une preuve évidente dans l'ouvrage classique du savant Salinas, et même, avant lui, les Luis Milan, les Valderrábano, les Fuenllana et plusieurs autres avaient admis les créations de l'esprit du peuple, dans leurs recueils de transcriptions pour la *vihuela*, ou dans leurs traités didactiques.

Cette idée de la *musique purement nationale* devait trouver encore un vaillant défenseur, dans la personne du notaire biscaïen Iza Zamácola, amateur passionné des mœurs et des usages de sa patrie. Par respect pour sa profession il écrivit avec beaucoup de sens, sur des choses réputées frivoles, sous le pseudonyme de Don Preciso. Pour contrecarrer l'invasion croissante du goût français, le notaire patriote publia toute une série de curieuses brochures[9], dans l'intention de ridiculiser les partisans

1. Au dire de M. Pougin, qui n'indique ni le lieu, ni la date de l'impression, le premier volume de cet ouvrage comprend 362 pages, le second 550, et le troisième environ 600.

2. *Dedicados á la Reyna Nuestra Señora por el Capitán* D. Federico Moreti, *Alférez de Reales Guardias Walonas.* — *Madrid, en la imp. de* Sancha, 1799 (A la Bibl. *Nacional* à Madrid).

3. *Por* D. Miguel Lopez Remacha, *Madrid*, 1799. B. Cano (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

4. *La Melopea o Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo, del Buen Gusto, del Canto y de la Armonia, por* D. Miguel Lopez Remacha... *Madrid, imp. de* Fuentenebro, 1820 (Aussi à la Bibl. *Nacional* de Madrid). La première édition de cet ouvrage, imprimée aussi à Madrid, date de 1815.

5. *Memorial Sacro-politico y legal al Rey Nuestro Señor... en el qual con la mayor brevedad se recuerda cuán necesaria sea la Musica para lograr los dos fines, Político y Divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna á esta Facultad la nueva invención y figuración qué en casa del suplicante se enseña y practica... Madrid, 1709.* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

6. *Descubrimiento de un error filosófico, que presenta á los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos,* D. Domingo de Aguirre... *Madrid, año de 1799.* (A la Bibl. *Nacional* de Madrid.)

7. *Idea de una Academia Mathemática, dirigida al serenissimo señor* Don Felipe Infante de España... *Valencia, con licencia de los Superiores, por* Antonio de Bordázar y Artazu..., 1740. — (A la Bibl. *Nacional* de Madrid. Legs Barbieri.)

8. Il est conservé dans les Archives nationales à Alcalá de Henares. C'est un document d'un assez grand intérêt, dont une bonne copie se trouve à la Bibl. *Nacional* à Madrid (Legs Barbieri).

9. Nous en signalerons les principales, se trouvant à la Bibl. *Nacional* à Madrid, car elles présentent un grand intérêt pour la connaissance des mœurs, vers la fin du xviii[e] siècle. — *Elementos de la ciencia contradanzaria... Su autor* Don Preciso... *En Madrid, en la imp. de la* Viuda de Joseph Garcia, 1796. Une seconde édition, sans date, fut publiée à *Madrid, imp. de* Villalpando. — *Carta de* Don Preciso *con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca* (plaquette, s. l. n. d). — *Libro de Moda, ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño... Tercera edición. Madrid, imp. de* D. Blas Román, 1796.

enthousiastes des modes étrangères, qui méprisaient les coutumes nationales. L'*hispanophilie* fanatique de DON PRECISO est parfois exagérée; son imagination ardente le porte à voir partout de la musique populaire; il n'hésite pas à appeler *misérable gregueria* (charivari-galimatias) la musique italienne, ce qui nous semble quelque peu excessif, surtout avant l'apparition des imitateurs de ROSSINI; mais même dans ses plus violentes attaques, il reste de bonne foi, et son patriotisme, qui peut l'aveugler, provient toujours du fond de son cœur. Pour ce qui concerne la musique espagnole, l'écrivain basque a exposé sa théorie dans un document de véritable portée esthétique, le *Prologue* de sa *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar á la guitarra*[1].

Les idées qui y sont développées méritent quelque attention et nous allons les étudier sommairement. DON PRECISO commence par diriger ses invectives contre les poètes lyriques de son temps, incapables selon lui de composer une *Seguidilla* ou toute autre chanson, bonne pour être chantée. Il attaque ensuite tous ceux qui, cédant aux caprices de la mode, ont introduit dans les mélodies populaires nationales les *fioritures* dans le goût italien, qui sont en désaccord absolu avec le style propre de la musique espagnole; et censure avec dureté les défenseurs et les propagateurs de l'opéra venu d'Italie. « *Ce spectacle* — s'exclame-t-il — *de même qu'une horrible tempête détruit et fane les meilleurs fruits du laboureur, a ruiné en un instant toute notre musique et non pas parce que l'art italien, même manié par des artistes habiles, eut un plus grand mérite aux yeux des véritables Espagnols qui examinent les questions sans préjuger, mais bien parce que nos musiciens, toujours routiniers, commencèrent à louer la musique d'opéra et à mépriser la nôtre à un si haut degré, qu'en très peu de temps nous avons pu voir regarder comme un antiquaire ridicule, celui qui osait composer, soit des tiranas ou toute autre sorte de chansons espagnoles*[2]. » Le notaire biscaïen n'est pas plus doux pour ces maîtres de chapelle prétentieux qui s'affublent du titre de professeur de musique et qui dans leur ignorance et leur stupidité (*sic*) font chanter dans nos églises « *le fétide répertoire des airs italiens dans lesquels ils font pendant des heures des roulades ou des gargarismes, capables de donner des nausées aux plus robustes des estomacs. Ces misérables* — c'est ainsi qu'il les qualifie — *ont causé une telle ruine et une si grande révolution dans la musique espagnole, car ne pouvant pas réussir à faire accepter par le public les airs qu'ils arrachaient aux pièces italiennes, ils ont pris l'abominable parti de faire un ridicule mélange de leur musique italianisée et de notre poésie lyrique, et c'est ainsi qu'en un instant nous avons vu disparaître des théâtres ces belles tonadillas qui, peu de jours après avoir été entendues, étaient chantées par les amateurs de Madrid et de toute l'Espagne*[3]. »

Après cette critique par trop violente, mais non dépourvue de toute justice, l'irascible DON PRECISO développe sa théorie sur la *musique nationale*, et c'est ici qu'il devient particulièrement intéressant : « *La Musique* — écrit-il — *naît avec nous, et produit des effets différents selon les mœurs des divers pays et le caractère de la langue, dont elle emploie la poésie; c'est ainsi que tous les peuples du monde, depuis les plus barbares jusqu'aux plus civilisés, ont possédé et possèdent un genre de musique propre ou nationale pour exprimer leurs passions... Par cette cause la Musique italienne ne pourra jamais s'accommoder au goût commun des Espagnols... La Musique ne devrait être qu'une auxiliaire de la poésie ou de la danse, chargée de rehausser ce qui doit être dit ou représenté; et c'est pour cela que tout compositeur philosophe, ayant connaissance du cœur humain, ne doit écrire que ces chants simples et expressifs, en rapport avec le texte chanté ou le ballet qu'on interprète... La Musique doit exercer sur la poésie le même rôle que la voix de l'orateur sur le discours qu'il prononce, c'est-à-dire donner le plus haut degré d'expression et de sentiment à la parole; mais par malheur il y a quelque temps que la profession de musicien s'est corrompue, de même que cela est arrivé pour les autres arts, et on a trouvé le moyen de séparer la Musique de la Poésie*[4]. »

Il faut reconnaître que ces observations sont excellentes, et que surtout la dernière suppose une clairvoyance merveilleuse, dans une époque où le goût était complètement perverti. Malgré sa haine pour toutes les choses étrangères, guidé par un instinct très sûr, IZA ZAMÁCOLA prévoit le développement de l'art musical des divers pays d'Europe, dans le sens purement national. Il devine le grand mouvement qui se réalise au-delà des Pyrénées pour créer le drame lyrique français. « *Suivons pour ceci seulement* — ajoute-t-il — *l'exemple des Français, que nous imitons en tout et qui font de leur mieux pour affranchir leur théâtre du goût italien, en essayant de créer une musique en rapport avec le caractère de leur nation. Pourquoi les Espagnols ne feraient-ils pas la même chose, tout aussi bien ou peut-être mieux, car nous possédons une langue harmonieuse, pleine de majesté, des chansons et des danses populaires très caractéristiques et une excellente organisation pour la Musique*[5]? » Et, de ce pas, le critique intelligent trace un programme fort moderne, qui rectifie sur certains points les théories wagnériennes, tout en présentant une grande analogie avec le système de la moderne école russe. Cela vaut la peine d'être connu : *La Musique, unie intimement avec la Poésie doit être subordonnée à la parole chantée, qui se charge d'exprimer le drame, car le spectateur se rend au théâtre pour écouter et voir les diverses scènes et situations imaginées par le Poète, rehaussées par la douceur et l'activité* (soit la puissance d'agir) *de la Musique, et nullement pour entendre le concert des instruments accompagné par la parole*[6].

Voilà encore un nouveau jalon pour signaler l'idéal véritable du théâtre musical espagnol, tel que nous l'avons vu se développer avant la prédominance des modes étrangères, et en complète contraposition avec l'idéal de l'opéra italien où le chant absorbe tout et avec celui du drame lyrique allemand dans lequel la symphonie prévaut sur l'ensemble. C'est bien l'équilibre caractéristique de

1. *Por* DON PRECISO... *Madrid, imp. de* IBARRA, 1805 (2 vol. in-12). Ce ne doit pas être la première édition, et il en existe une autre, aussi de Madrid, datée de 1815.
2. Voir *loc. cit.*
3. Voir *loc. cit.*
4. Voir *loc. cit.*
5. Voir *loc. cit.*
6. Voir *loc. cit.*

l'esprit de la race, qui veut une exacte pondération de tous les éléments expressifs, réunis pour constituer un tout harmonique. Du reste cette aspiration est commune aux peuples d'origine latine, et les créateurs de l'opéra florentin lui furent toujours fidèles. Seulement le dilettantisme méridional — l'opéra napolitain en est la preuve — dans son désir de jouissances purement matérielles a créé cet art agréable et frivole, capable d'émouvoir sans parler à l'intelligence. L'admirable esthéticien que fut le Père ARTEAGA nous a donné une excellente définition de ce que nous pourrions appeler le drame lyrique latin, soit : « *un enchantement continuel de l'âme, dont l'effet est produit par la réunion de tous les Beaux-Arts* ».

IZA ZAMÁCOLA, malgré le succès avec lequel ses singuliers ouvrages étaient accueillis par le grand public, n'exerça aucune influence sur les musiciens espagnols de son temps, et c'est grand dommage, car le moment semblait favorable pour réagir contre les modes étrangères; du moins l'énorme popularité des publications de DON PRECISO nous prouve jusqu'à quel point le sentiment national était profondément blessé. La guerre immortelle de l'indépendance fut la meilleure des protestations. Il est clair que, malgré les cris d'alarmes du notaire biscaïen, l'esprit espagnol n'était pas encore mort, lorsqu'il s'affirmait avec autant d'énergie et de ténacité. Cependant, s'il est vrai que ni les chansons ni les danses populaires ne furent pas étouffées dans la lutte, elles sont tombées depuis dans une déchéance presque absolue et, quant à la musique nationale, elle persistait toujours à vivre, refugiée — il faut le reconnaître — dans un genre de second ordre, mais du plus grand caractère, dont la forme typique fut la *tonadilla*, manifestation artistique de l'âme espagnole, qu'il serait injuste d'oublier, car son influence sur l'art du XIXe siècle a été bien plus grande qu'on ne le croit.

VIII. — La Tonadilla.

Il nous reste à parler de la *tonadilla* et il nous faut avouer que la question est bien plus complexe qu'elle ne le semble, car à vrai dire il serait beaucoup plus aisé de faire l'histoire de son développement, que de tâcher de définir ce genre dramatique. Son importance est grande sous l'aspect historique et documentaire; sa valeur nous semble bien moindre du point de vue purement artistique. On peut affirmer que dans son ensemble la *Tonadilla* forme une espèce de cinématographe qui reproduit dans des tableaux fort courts, mais pleins de force et de mouvement, parfois même d'un réalisme outré, la vie pittoresque et colorée de cette fin de siècle. Prenant toutes les formes, s'adaptant à tous les milieux, divertissante et satirique, elle fut alternativement mythologique ou bourgeoise, burlesque ou sentimentale, morale ou parodique, paysanne ou citadine, idyllique ou bouffonne. Dans sa farouche indépendance elle ne respecte rien, s'attaquant à tout avec une verve diabolique, et un humorisme jamais en défaut. Sa constante bonne humeur et sa franche gaieté désarmèrent ses ennemis, et on la laissa libre de tout faire, comme un enfant chéri et gâté. Par ses qualités éminemment nationales, elle méritait de l'être, car dans le fond elle répondait à un besoin généralement senti par le peuple espagnol, celui de maintenir son caractère, en protestant contre les mœurs et les usages étrangers.

Miroir fidèle de l'époque, ces petites pièces dramatiques, analogues sous plus d'un rapport aux *Intermezzi* italiens, portèrent sur la scène toutes les classes de la société, le paysan lourdaud, le marchand madré, le militaire fanfaron, le petit-maître pédant, le grand seigneur prétentieux, l'innocente Agnès, l'amoureux transi, la veuve éplorée ou coquette, la bigotte fastidieuse, la mégère acariâtre, tous les types, en un mot, de la vie universelle, sont visés par leurs traits satiriques et mordants. Mais elles réservent surtout leurs flèches les plus acérées contre les modes nouvelles, les goûts et les usages étrangers. Leur humorisme s'exerce sans pitié contre la francisation des mœurs et de la littérature et contre l'italianisme de la musique. Dans une Tonadilla, fort applaudie, intitulée *La lección de las tonadas* (La leçon des chansons), charmante composition de D. PABLO ESTEVE, représentée à Madrid en 1780 par la fameuse actrice et chanteuse CATALINA TORDESILLAS, on disait ce qui suit : *Le goût des gens est devenu si délicat, qu'on ne trouve de plaisir qu'aux choses étrangères. Comme les Tonadillas sont espagnoles, elles ne sont point civilisées, ni à la mode. Pour tâcher de les faire accepter j'ai décidé de prendre des leçons des cantatrices italiennes et des danseuses françaises*[1]. LA CATUJA, — c'était le surnom familier de cette illustre comédienne, digne par la beauté de son chant de rivaliser avec les plus remarquables *Soprani* de l'opéra italien, — gaillarde délurée, fort renommée par sa beauté et son esprit de *maja*, devait prononcer les phrases en question avec une ironie mordante, et exciter l'enthousiasme de l'auditoire en reproduisant en caricature les gestes froids et conventionnels des virtuoses italiens qui, tout à leur chant, ne se préoccupaient nullement de l'action dramatique; ainsi que les mouvements rigides et compassés des danseuses de *Menuet* ou d'*Allemande*. « *Voila* — concluait-elle — *les belles leçons que je reçois chez mes nouveaux professeurs.* »

On peut facilement comprendre combien une telle diversité de sujets était propre à inspirer heureusement les compositeurs, qui dans cette reproduction au jour le jour de la vie ambiante trouvaient une occasion propice pour employer avec fortune, non seulement la musique populaire, mais aussi les cris caractéristiques, constituant souvent un embryon mélodique, des vendeurs des rues, ou bien des bouviers, bergers et muletiers campagnards. Cela nous rapproche de l'art si original des glorieux maîtres de la fin du XVe siècle, les JUAN DEL ENCINA, les PEÑALOSA et les ANCHIETA, véritables créateurs de la musique nationale, dont les traditions, malgré tant de vicissitudes, se montrent encore vivaces, même pendant cette période de décadence et de décomposition.

Comme on peut bien le croire, la *tonadilla*, foncièrement nationale, fut honnie et méprisée par la société aristocratique élevée à la française, et par tous les gens qui se prisaient de suivre la mode. Il est vrai qu'à ce moment on était parvenu à juger comme barbares les admirables chefs-d'œuvre de

1. Le texte original, impossible à traduire d'une façon convenable, se trouve dans le manuscrit de cette *Tonadilla*, conservé à la Bibl. Municipale (de l'*Ayuntamiento*) de Madrid.

Lope de Vega et de Caldéron, sous le prétexte spécieux que ces génies créateurs n'avaient pas respecté la loi suprême des trois unités. L'esprit pédantesque pseudo-classique alors répandu par toute l'Europe s'était aussi imposé à l'Espagne littéraire, et si en France Ducis accommodait les tragédies de Shakespeare au style noble et aux règles d'Aristote, on ne doit pas trop s'étonner si la légion des *afrancesados*, avec l'illustre Moratin à sa tête, faisait de même avec les créations immortelles du théâtre national.

Les origines réelles de la *tonadilla* sont fort anciennes, on peut les rechercher dans les premières tentatives de l'art dramatique en Espagne et même lui trouver des antécédents directs dans les intermèdes avec musique de Quiñones de Benavente et de D. Gil Armesto de Castro dont nous avons déjà parlé. Cependant un écrivain anonyme publia en septembre 1787, dans le *Memorial litcrario de Madrid*, un curieux travail dans lequel il faisait l'histoire des *Origines et progrès des Tonadillas, qui sont chantées dans les théâtres de la capitale*[1], et c'est à lui que nous aurons recours pour étudier cette manifestation si caractéristique de la musique espagnole.

D'après l'historien inconnu, les *tonadillas* au début du xviii[e] siècle n'étaient autre chose qu'un simple chœur à quatre voix (les anciens *cuatros de empezar*) qu'en guise de lever de rideau ou d'ouverture, chantaient les actrices de la troupe, assemblées sur la scène et habillées en toilette de cour. Ces chœurs recevaient aussi le nom de *Tonos* (*Tonos humanos* — humains — pour les distinguer des *Tonos divinos* qu'on exécutait à l'église) et servaient d'introduction au spectacle. Selon l'usage généralement adopté on chantait un nouveau *Tono* à la fin du second intermède, mais celui-ci, différemment du premier, se composait de plusieurs couplets, alternativement chantés par chacune des actrices. D'ordinaire toutes les chanteuses se plaçaient en demi-cercle, et la favorite du public, la vedette, comme nous le dirions aujourd'hui, commençait la chanson, dont le refrain était répété par toutes ses compagnes; puis chacune à tour de rôle disait sa strophe respective, jusqu'au couplet final, presque toujours chanté en chœur. Plus tard on intercala dans ces divertissements lyriques des duos et des trios, et ce nouveau genre fut appelé *tonada* et aussi *baile de bajo*[2], parce que d'habitude ils étaient soutenus par une guitare et un violoncelle ou contre-basse, accompagnement plus que rudimentaire.

Vers l'année 1740, pour augmenter l'importance de ces intermèdes, on y ajouta des refrains picaresques ou humoristiques, imités de quelque *sonsonete* — flon-flon — populaire, comme c'est le cas pour les vieilles *tonadas* nommées *El galapaguito, La enfermedad de Plasencia, El reloj de San Fermin, El erradorcito*, et tant d'autres composées par le célèbre organiste de la Chapelle Royale D. José de Nebrá, l'italien Francesco Corradini et quelques musiciens encore peu connus, parmi lesquels devaient se distinguer d'une façon spéciale, et précisément comme *tonadilleros*, D. Manuel Ferreira et D. Antonio Guerrero.

En 1745, Joseph Parra, acteur fort applaudi, engagea pour sa troupe de Madrid un remarquable chanteur en même temps que guitariste très habile. José de Molina — c'était son nom — obtint un succès extraordinaire par ses chansons piquantes qu'il débitait avec une verve endiablée et que souvent il avait composées lui-même, telles que celle d'*Entramoro*[3] chantée dans les représentations des *Autos sacramentales* de la Fête-Dieu de l'année 1746, dont la vogue et la popularité furent immenses, au point que son auteur reçut le sobriquet d'*Entramoro* sous lequel il fut désigné dorénavant. Il le conserva même jusqu'à sa mort bien qu'il eût fait de son mieux pour s'en débarrasser. Dans ce but il demanda au fameux flûtiste D. Luis Misson de lui composer une nouvelle *tonada*, commençant par ces mots : « *Je ne suis plus l'entramoro* (*Ya no soy entramoro*) ». Ce morceau, espèce d'autobiographie de l'acteur Molina, nous a été conservé dans le riche fonds de musique des archives *del Ayuntamiento* (Hôtel de Ville) de Madrid, qui comprend près de deux mille *tonadillas*, c'est-à-dire la plupart de celles qui furent chantées sur les deux Théâtres municipaux (*de la Cruz* et *del Principe*) de la capitale.

Nous avons parlé ailleurs de Luis Misson, l'un des musiciens les plus remarquables de cette époque. Malgré tout son talent et sa verve peu commune, il ne put réussir à libérer le pauvre Molina du sobriquet que lui-même s'était fait décerner par le public amusé par ses niaiseries et ses calembredaines. Ces incidents, si futiles en apparence, donnèrent néanmoins naissance à la *tonadilla*, car les habitués des salles de spectacle ne voulurent plus se priver de ces divertissements. Le public était las d'un répertoire qu'il savait par cœur, et les nouveaux dramaturges ne pouvaient nullement rivaliser avec leurs glorieux prédécesseurs. Il y a loin du génie d'un Lope de Vega ou d'un Caldéron à la platitude d'un Gomella, pour ne nommer que le plus populaire parmi cette engeance d'écrivassiers d'infime valeur. Reconnaissons d'autre part que le niveau intellectuel des masses s'était beaucoup abaissé, au point qu'elles n'auraient pu supporter qu'avec beaucoup de difficultés les créations gigantesques du siècle d'or. La fantaisie déjà excessive des derniers maîtres de la grande époque, qu'on pourrait parfois reprocher même à l'insigne Caldéron, était devenue du délire ou de l'extravagance chez ses continuateurs. Les plus cultivés, loin d'imiter le passé, préféraient faire des adaptations du français et de l'italien, donnant ainsi à leurs élucubrations une certaine originalité, de façon que le Père Feijoo pouvait dire « *que la poésie espagnole était dans un état misérable. On ne saurait trouver*, — ajoute-t-il — *un seul véritable poète, car celui qui écrit le moins mal, sauf une ou deux rares exceptions, semble s'être proposé de le faire de la plus mauvaise façon possible* ».

1. *Origen y progresos de las Tonadillas que se cantan en los Coliseos de esta corte. — Memorial literario instructivo y curioso de Madrid, Año de 1787* (Septiembre), T. 12.

2. Le savant Mr. Cotarelo, dans son livre sur l'actrice Maria Ladvenant y Quirante (Madrid, 1896), nous apprend que les *Bailes de bajo eran aquellas coplas sueltas, llamadas tambien* princesas, *que en el segundo intermedio cantaba cada una de las mujeres, de la cuarta dama abajo, antes de generalizarce las tonadillas*.

3. Ainsi nommée du premier vers du refrain : *Entra moro, sale moro, tiritaina*... Nous renonçons à traduire ces assemblages de mots souvent à double sens, mais presque toujours sans aucune signification précise.

Au milieu de cette fantasmagorie grotesque et ridicule, seulement les *tonadas* et plus tard les *tonadillas*, leurs dérivées, apportaient un souffle d'art naturel et spontané. Malgré la corruption de son goût, le peuple, avec son instinct toujours si sûr, ne pouvait faire moins que d'accueillir avec faveur cette nouveauté bienfaisante et régénératrice qui ramenait la vie sur la scène. La chanson populaire, éternelle source de jouvence, prêta ses forces créatrices à la *tonadilla*, germe fécond dont le développement fut arrêté par des circonstances étrangères. Elle fut bien peu de chose; son nom même — un diminutif — l'indique clairement. Tout de même elle sauva la musique nationale de la débâcle causée par l'invasion triomphale de l'opéra italien, en accueillant avec enthousiasme tous les éléments rythmiques et mélodiques foncièrement originaux.

Misson semble être le premier qui s'engagea dans cette voie salutaire; dès l'année 1757, à une représentation donnée le jour de la Fête-Dieu, il fit jouer une nouvelle œuvre, simple scène d'amour entre une aubergiste et un bohémien. Ce petit tableau de mœurs, pris sur le vif, obtint un succès d'enthousiasme et fut le véritable prototype de la *tonadilla*. Il dut produire un effet analogue à celui causé par *La serva padrona* au beau milieu du pathos emphatique de l'opéra héroïque, d'autant plus grand que le réalisme était complètement d'accord avec le sentiment espagnol. Mais en toute vérité la comparaison doit en rester là, car si l'initiative de Pergolèse aboutit au merveilleux *Don Giovanni*, il n'en est pas de même avec l'heureuse tentative du maitre espagnol, qui produisit bien des fleurs éphémères, mais dont les graines, pourtant fécondes, ne s'enracinèrent nulle part.

Le duo dont nous venons de parler, interprété à merveille par les célèbres chanteuses Teresa Garrido et Catalina Pacheco, fut exécuté pendant presque toute la saison d'été et d'automne sans jamais lasser le public. En présence de la persistance du succès, Misson renouvela son entreprise et, vers la Noël de la même année, donna encore deux œuvres du même genre picaresque, l'une à deux voix — scène entre deux vauriens (*pillos*), — chantée par Juan Ladvenant et Diego Coronado, et l'autre à trois (épisode de marché) qu'il confia à ses deux alliées de la veille, les deux actrices ci-dessus nommées, et à la belle Maria Hidalgo, leur digne rivale en talent et en renommée. La victoire fut triomphale et décisive, car depuis lors le public, intéressé par cette reproduction artistique de la vie naturelle, témoigna ses préférences pour ces divertissements secondaires d'une façon si marquée, qu'ils devinrent en bien peu de temps le principal attrait des représentations théâtrales. Le fameux hautboïste D. Manuel Pla et D. Antonio Guerrero, suivirent immédiatement l'exemple donné par Misson. La *tonadilla* était définitivement créée, et il nous semble convenable de dire quelques mots sur ses premiers maîtres.

Misson fut un artiste de grande valeur et à juste titre il passait pour l'un des musiciens les plus remarquables de son temps. Ailleurs nous avons parlé de son habileté sur la flûte et de son talent comme compositeur. A ce qu'on prétend, de 1757 à 1766, année de sa mort, il aurait écrit environ cent quatre-vingts *tonadillas*, presque toutes accueillies avec succès. Par malheur le plus grand nombre semble perdu et dans les archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid on n'en trouve que quatre[1]; elles sont suffisantes pour nous faire apprécier la verve enjouée et le sens du pittoresque de leur auteur.

On n'aura pas oublié le nom de Pla, car nous avons parlé longuement de ces trois frères qui se firent remarquer dans presque toute l'Europe par leur habileté peu commune sur le hautbois. Nous retrouvons Manuel, le cadet, parmi les premiers *tonadilleros*, mais bien que sa fécondité, au dire de ses contemporains, fut grande, il est difficile de juger de son talent dans ce genre artistique qu'il devait cultiver en musicien consommé, car il ne nous est parvenu qu'une seule de ses *tonadillas*, *El Soldado*[2], amusant tableau de scènes militaires qui ne manque ni de vie ni d'entrain.

Bien moins savant que les deux musiciens nommés ci-dessus fut D. Antonio Guerrero, modeste artiste porteur d'un nom glorieux dans les fastes de la musique espagnole. Frère de l'acteur Manuel Guerrero il figure à partir de l'année 1733, comme guitariste et compositeur en titre des troupes des *Corrales* (Théâtres) de Madrid. La charge n'était pas une sinécure, car il composa la musique de 14 *entremeses* (intermèdes), 40 *loas* (Prologues), 58 *sainetes* et *fin de fiestas*, et de plus de 40 *comedias*, comme les nommées *Acrisolar la virtud*, *El alba y el sol*, *La Batalla de las Navas*, etc., sans compter un grand nombre d'ouvrages de moindre importance, pendant une période de trente années. Lorsqu'il mourut en 1776 il occupait encore le poste de musicien de la troupe de Martinez. Nous n'avons pas fait mention de ses innombrables *tonadillas*, genre dans lequel il se distingua tout particulièrement et dont il fut l'un des pourvoyeurs attitrés. Moins connaisseur de la technique que Misson ou Pla, simple praticien de l'art, il se laisse guider par son instinct toujours très sûr et plus rapproché du peuple auquel il se dirige, il s'abreuve infailliblement aux sources les plus pures. On peut faire de sévères critiques de ses œuvres quant au style et à la correction; lorsqu'il prétend s'élever quelque peu il devient gauche et emprunté, mais en revanche comme coloriste il est vraiment admirable et de tout premier ordre comme interprète de l'âme populaire. Rien de plus frais et de plus gracieux que cette charmante *Canción del Arriero* (Chanson du Muletier) qui se trouve dans la *tonadilla* : *La pescadora inocente*, jouée à Madrid en 1760. C'est clairement une *Sévillane* de la meilleure souche (Exemple XVIII) et son origine saute aux yeux. Un connaisseur ne saurait s'y tromper et cependant ce n'est ni un pastiche ni une vulgaire imitation. On retrouve les mêmes qualités dans les autres œuvres du même genre dues à cet auteur[3], parmi lesquelles se trouve une assez développée, écrite pour six voix, qu'on pourrait juger presque comme une petite *zarzuela*.

1. Voir page 0244. Note 5e.
2. Aux archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid.
3. Aux archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid on n'en trouve que sept sous son nom, parmi lesquelles on remarque : *El desafío del Usía y de la Maja* (Le duel du Monsieur et de la *Maja*), *Una gitana y un indiano* (Une bohémienne et un richard revenu d'Amérique), *Un Usía y una fuencarralera* (Un seigneur et une fille de Fuencarral), *El padre, la madre y su hija* (Le père, la mère et leur fille). Celle que nous citons dans le texte se trouve en manuscrit dans notre Bibliothèque.


CHANT
PIANO
UN MULETIER
Pescador..ci ta hermo - sa de estas riberas de estas ribe -
- ras, de es - tas ri - be - ras, para que quieres re des, para que quieres
re des, si el al - ma pes - cas, para que quieres re des si el al ma pes -
cas, si el al - ma pes - cas sien do tan bel la, son tus ojos pri -



D. Manuel Ferreira, aussi l'un des premiers maîtres du nouveau genre, fut doué d'un talent non sans analogie avec celui de D. Antonio Guerrero; on lui doit entre autres œuvres la musique de deux *sainetes* : *El desprecio vengado* (Le mépris vengé) et *El tribunal de la poesia dramática* (Le tribunal de la poésie dramatique), qui jouirent d'une grande popularité pendant les dernières années du XVIIIe siècle. Comme compositeur attaché à la troupe dirigée par le fameux acteur José Parra, place qu'il occupa pendant longtemps, il composa la musique de plusieurs pièces de théâtre, de même qu'un grand nombre de *tonadillas*. On cite aussi quelques autres noms assez réputés à ce moment-là, comme ceux de Luis Roller, chanteur estimé pour sa belle voix de basse, Don Juan Manuel, Latorre, Bayo, Don Francisco Pareja, et plusieurs autres que nous pourrions ajouter à la liste et qui acquirent aussi une renommée éphémère.

Dans ce groupe d'artistes secondaires Don Pablo del Moral nous semble le plus digne d'être remarqué. Ses nombreuses compositions du genre dramatique se distinguent par la verve enjouée et la fraîcheur, et quelques-unes de ses *tonadillas* comme *Los vendimiadores enamorados* (Les vendangeurs amoureux), *La tempestad venturosa* (L'heureuse tempête), *El pintor fingido* (Le peintre feint) et *La ópera casera* (L'opéra à la maison) restèrent longtemps au répertoire.

Mais il nous tarde de parler des deux véritables maîtres du genre, Esteve y Laserna. Le premier Don Pablo Esteve y Grimau, catalan d'origine, arriva à la cour en 1760. Bien vite il acquit une situation prépondérante, car la nature l'avait doué d'un très réel talent. Ayant fait des études sérieuses et connaissant à fond la technique de son art, l'abaissement général du goût l'empêcha de déployer toutes ses grandes qualités. On doit lui reprocher souvent la trop grande rapidité de son travail; presque toujours il improvise afin de satisfaire dans le plus bref délai possible les continuelles exigences des deux troupes municipales et d'un public blasé qui demandait à chaque instant des nouveautés. Néanmoins on ne saurait nier son ardente inspiration, sa verve primesautière et sa grâce séduisante. Esteve excelle à traduire musicalement les sensations rustiques et la vie champêtre. Ses paysages musicaux — oserons-nous dire — sont remplis d'une fraîcheur peu commune et de la plus vive poésie. Lorsqu'il ne travaille pas *pro pane lucrando*, quand les obligations que lui imposait son contrat avec le *Comité des Corrales*, et nous verrons dans un moment combien elles étaient nombreuses et dures, lui laissent un instant de répit, il fait preuve de beaucoup de savoir et d'un très fin esprit d'observation qui le porte à créer des mélodies charmantes dans le plus pur sentiment populaire. Il en sut reproduire toutes les nuances et toutes les formes, mais en les marquant toujours du sceau de sa puissante individualité. On le remarque surtout par la façon habile et le goût exquis dont il fait preuve dans l'emploi des appoggiatures et notes d'ornement si caractéristiques du style instrumental propre du peuple, que l'on ne peut pas confondre avec les *fioritures* et les arabesques compliquées, presque toujours d'un genre douteux, qui ont fait la fortune de l'opéra italien.

Nous ferons observer que tant Esteve que Laserna, son plus digne émule, dans le but de reproduire la cadence typique de certaines mélodies populaires d'une origine indiscutablement médiévale, n'hésitent pas, avec une insistance frappante, à employer l'altération du septième degré de notre gamme, de façon à transformer notre mode majeur usuel en septième mode (authentique) du plain-chant. Le fait est d'autant plus digne d'être observé, que cette suppression de la note sensible ne se présente pas comme une simple appoggiature, mais bien comme une note de réelle valeur mélodique qui de ce chef exerce une influence décisive sur les harmonies de l'accompagnement. Nous pourrions citer de nombreux exemples de ce procédé et l'un des plus

typiques se trouve dans la ravissante *tonadilla* : *Los corderos perdidos* (Les moutons égarés) composée par LASERNA et représentée en 1781.

Après avoir obtenu de grands succès, en 1778, ESTEVE fut nommé compositeur officiel des théâtres municipaux. Surmené par un excès de travail, le 22 janvier 1790 il tombait gravement malade, et pour le remplacer par intérim le *Corregidor* nommait D. BERNARDO ALVAREZ ACERO qui devait lui succéder définitivement, car après une longue convalescence le pauvre artiste, faible et vieilli, dut réclamer sa retraite. Elle lui fut accordée le 6 mai suivant. Du reste elle était dûment gagnée, car ESTEVE avait travaillé énormément si l'on tient compte que, seulement aux archives municipales de Madrid, on trouve 319 *tonadillas* signées de son nom, tout cela sans faire mention de ses divers ouvrages de plus grande importance, composés pour la Cour, ainsi que de ses charmantes *zarzuelas* écrites sur des poèmes de D. RAMÓN DE LA CRUZ, dont nous avons déjà parlé.

Dans cet énorme amas de *tonadillas* il s'en trouve plus d'une d'un réel intérêt, tant parmi celles à *solo* que dans les autres composées pour deux, trois, quatre et même un plus grand nombre de voix. Ces dernières, qui exigeaient pour être exécutées toutes les ressources musicales de la troupe, étaient appelées *tonadillas generales*, ESTEVE nous en a laissé une tout à fait charmante : *Las delicias del Prado* (Les délices du Prado) qui reproduit les scènes animées se déroulant sur la fameuse promenade madrilène alors dans toute sa nouveauté. Car le musicien catalan, en plus d'un exquis poète géorgique, est aussi un humoriste, très fin et piquant. Quelques-unes de ces œuvres satiriques comme *La critica del Bolero* (La critique du Boléro), *La critica del Teatro* (La critique du théâtre), *La desdicha de las tonadillas* Le malheur des tonadillas), *La comedia nueva* (La nouvelle comédie), *El parlemento del vis-a-vis* (La conférence du vis-à-vis), *El monstruo del gusto público* (Le monstre du goût public), *Noticia de los peinados del peluquero francés* (Renseignements sur les coiffures du perruquier français), débordent de traits acérés et incisifs. Parfois même ses critiques hardies lui causèrent des désagréments. Un beau jour la COMTESSE-DUCHESSE DE BENAVENTE et la DUCHESSE D'ALBE, se croyant visées par la nouvelle *tonadilla* où la fameuse actrice la *Caramba* (MARIA-ANTONIA FERNANDEZ), habillée à la dernière mode, imitait les manières des élégantes, portent plainte devant le *Corregidor* en exigeant que la chanson disparaisse de l'affiche. De son côté la cantatrice proteste de son innocence et rejette la faute sur le pauvre compositeur, doublement coupable comme auteur de la poésie et de la musique; et voilà ESTEVE forcé de s'exiler de la capitale comme un criminel d'État, tout autant pour éviter les poursuites judiciaires que par crainte de la vengeance du DUC D'ARCOS, ami et amant de l'une des deux dames offensées. Heureusement l'affaire n'eut pas de conséquences graves et s'apaisa avec beaucoup de rapidité, le succès d'une nouvelle *tonadilla* et la vogue d'une variation de la mode ayant fait oublier les causes du soi-disant scandale.

Cependant la CARAMBA gardait rancune au compositeur et ne voulut de longtemps chanter aucune de ses œuvres. Du reste presque toujours quelqu'une des dames du théâtre était furieuse contre ESTEVE, préférant de beaucoup attribuer le triomphe d'une rivale à la valeur de la musique et non à ses mérites personnels.

Il va sans dire que chacune d'elles avait son répertoire exclusif composé d'ouvrages écrits dans le but de faire ressortir leurs qualités naturelles ou leur habileté acquise, jusqu'à leurs tics ou leurs facéties. Tel est le cas de la *tonadilla* de D. GUILLERMO FERRER [1] intitulée : *El remedo del gato* (L'imitation du chat), jouée à Madrid vers 1776, dont le clou, pour ainsi dire, n'était autre que l'adresse avec laquelle une actrice, qui nous reste inconnue, imitait les miaulements d'une chatte amoureuse. Cette bizarrerie enfantine assura pourtant le succès de la pièce pendant longtemps. Elle le méritait, car la musique en était charmante, comme le prouve la si curieuse et typique chanson que nous croyons devoir reproduire (Exemple XIX). Dite avec toute



1. On n'a presque pas de renseignements sur cet artiste. Nous savons qu'il composa une *Symphonie* pour orchestre, exécutée dans le premier des dix concerts spirituels, qui eurent lieu à Madrid, pendant le carême de 1790. Parmi les quelques *Tonadillas* de cet auteur qui se trouvent aux Archives de l'Hôtel de Ville de la capitale, outre celle citée dans le texte, nous en avons remarqué trois : *El petimetre embustero* (Le petit-maître menteur), *Madrid de toda mi vida* (Madrid de toute ma vie) et *La dama abate* (La dame abbé), cette dernière vraiment charmante.


El di, - a que se ca - sa - re
Se han de po.ner lu.mi - na - rias
f
el ti - o man - ga li - je.ra
en me - dio de la pla - zuela to ma mu - cha.cha es - tas co -
les a - un - que en la plaza las hay ma - yo - res ha.bas, ha.bas,
sforz.
habas, ha - bas, ay! mo - re.na co - mo cuando la.vas; ha bas
habas habas ver - des, ay! mo - re.na co - mo cuando cier - nes,



la malice picaresque qu'elle exige, elle devait enlever tous les suffrages.

Côté des hommes, il en était de même, car les chanteurs n'avaient pas de moindres prétentions que leurs compagnes. Plus d'un nom célèbre est arrivé jusqu'à nous, comme ceux de MANUEL GUERRERO, frère du compositeur et le premier qui chanta à Madrid des *tonadillas* dans le style sérieux; JUAN LADVENANT et CRISTOBAL SORIANO, fort réputés par leur façon spirituelles de ridiculiser les modes françaises; JOSÉ MOLINA, le fameux *Entramoro*, doué d'une verve peu commune et remarquable dans ses reproductions des types andalous; DIEGO CORONADO, sans rival comme bouffon, et AMBROSIO FUENTES, habile virtuose, possédant une belle voix de basse, qui se distingua dans tous les genres.

L'extraordinaire vogue des *tonadillas* est due en grande partie au talent hors ligne de la plupart de leurs interprètes, souvent collaborateurs des musiciens. En 1761, lorsque le fameux ESTEVE donna sa première composition de ce genre[1], on n'exécutait cette espèce d'intermèdes qu'assez rarement, c'est-

1. Elle n'avait pas de titre et commençait par les paroles : *Fortunita, fortunita, no me persigas cruel.* Il s'agit d'un duo rempli d'entrain et de verve, qui fut chanté par ROSALIA GUERRERO et DIEGO CORONADO.

à-dire dans les représentations solennelles où l'orchestre était convoqué, et qu'on appelait de *teatro* ou, par cette dernière raison, de *orquestra.* Les jours ordinaires on n'ajoutait aux spectacles que les traditionnels *cuatros de empezar* ou *bailes de bajo* avec leur accompagnement primitif d'une guitare et d'une contrebasse. Mais, à partir de l'année 1765, devant l'insistance du public, l'*orquestra* fut adoptée quotidiennement et depuis lors on peut affirmer que le règne de la *tonadilla* commença. On ne doit pas penser qu'il s'agissait d'un orchestre complexe, bien au contraire il se composait uniquement de cinq violons, deux cors, deux hautbois et une contrebasse. Au début il était situé derrière le rideau, mais le COMTE D'ARANDA, réformateur des mœurs et des usages du théâtre, le fit placer devant la scène, de même qu'aujourd'hui, et supprimer les anciens *paños* ou draperies, remplacées par des décors peints.

ESTEVE fut l'un des soutiens du nouveau genre de même que BLAS DE LASERNA, son ami et rival. Leur importance dans l'histoire du développement de la *tonadilla* est considérable et s'ils exercèrent une influence bienfaisante sur cette manifestation artistique secondaire, c'est parce qu'ils l'acheminèrent vers la musique et les danses nationales. Le fait est digne d'être pris en considération, car à cette époque aucun musicien sérieux, respectant son art, n'aurait osé accorder la moindre attention aux chansons populaires, jugées généralement comme méprisables et sans aucune valeur artistique. Nous ne croyons pas que les deux maîtres espagnols eurent jamais pleine conscience de la force vitale de l'élément qu'ils employèrent avec tant d'à-propos et de grâce. Au fond ils ne faisaient que suivre les traditions des grands maîtres de la fin du XV[e] siècle et plus particulièrement de l'illustre JUAN DEL ENCINA. Inspirés d'une façon directe par la vie contemporaine et n'ayant pas d'autre prétention que celle de reproduire la nature, les *tonadilleros* furent portés à recueillir tout ce qui pouvait donner une plus grande couleur à leur tableau. Cris des marchands des rues, refrains d'ateliers, chansons populaires, complaintes d'aveugle ou de mendiant, danse de faubourg ou de taverne, rien en un mot n'est laissé de côté, et cela fait précisément le principal intérêt des *tonadillas*, abondant répertoire de *coplas de caballo, tiranas, boleros, zerengues, manguendoy, seguidillas,* etc., aussi caractéristiques les unes que les autres. A ce fond indigène déjà si riche et varié, il faut ajouter l'apport considérable fourni par les possessions espagnoles au delà de l'Océan, car les habitants des colonies aux mœurs exotiques furent aussi exploités par ce genre artistique qu'ils enrichirent avec leurs chansons et leurs danses originales. Le nègres de Cuba et les indiens du Mexique, du Pérou ou de l'Argentine figurent souvent dans des *tonadillas* qui ne comptent pas parmi les plus indifférentes. Dans celle intitulée *El pretendiente* (Le prétendant), qui date de 1780, ESTEVE introduisit un *Tononé*, chanson nègre à deux voix (Exemple XX), chantée par la fameuse CARAMBA et l'acteur PEDRO VILLA, nouveau venu sur la scène. Il s'agissait d'une *tonadilla* de celles qu'on nommait *de presentacion*, composée pour les débuts d'un artiste. La CARAMBA qui servait de mar-




-dil. Ay! que ne-grilla con tanta for-tu-na que da-ba las cuatro las
sforz.
cinco y la u-na, que daba las cuatro, las cinco y la u-na
ELLA
To-no-
-né, to-no-né to-no-né to-no-
-né to-no-né, to-no-né juy! a-llá, to-no-né to-no-
-né juy a-llá

raine au débutant l'interrogeait sur ses habiletés; Pedro Villa prouvait ses talents de chanteur, en ajoutant qu'il savait exécuter des chansons de nègre, entre autres le *Tononé*, et voilà le prétexte trouvé pour introduire sur la scène cette nouveauté exotique, non dépourvue de charme et de saveur, et l'un des premiers exemples de ces *Tangos*, de ces *Habaneras*, et de ces *Guajiras* si originales par leurs rythmes piquants et leur grâce nonchalante, fleurs hybrides écloses sous l'ardent soleil tropical, qui ont fini par se naturaliser espagnoles.

Il est regrettable que ce grand artiste, si richement doué par la nature, se soit vu obligé, par la force des circonstances et le mauvais goût de son temps, à cultiver un genre inférieur, qu'il était le premier à mépriser. Lui-même l'affirme dans le *Prólogo* ou Introduction d'une de ses *zarzuelas* ou Comédies harmoniques, jouée à Madrid en 1766 [1]. Il y dit qu'il ne veut pas être jugé par ses *tonadillas*, « *car par ces œuvres qu'un barbier quelconque est capable de composer aux flons flons de sa mauvaise guitare, je ne veux pas être gradué comme compositeur, car de poètes de sainètes et de musiciens de tonadillas, libera nos, Domine* [2] ».

Sans aucun doute il a raison, mais il exagère, car le véritable génie, s'il est vraiment tel, se montre en tout et dans les *tonadillas* d'Esteve on peut trouver des pages de tout premier ordre, non seulement par la couleur et le pittoresque, mais aussi par la profondeur de la pensée et la force de l'expression. Gluck lui-même ne désavouerait pas l'admirable *Andante expressivo* (Exemple XXI) qui sert d'introduction à la tonadilla intitulée *El luto de* Garrido *por la muerte de* la Caramba [3], jouée à Madrid vers la fin de 1781, par la même Caramba, soit l'actrice fameuse María Antonia Fernandez et son *alter ego* l'acteur Miguel Garrido. L'intrigue de cette petite comédie, si on ose lui donner ce nom, repose sur une anecdote authentique : en mars de ladite année, la fantasque chanteuse grenadine, célèbre tout autant par son talent que par ses scandales, devenue follement amoureuse d'un



1. Voir page 2167.
2. Voir *loc. cit.*
3. (Le deuil de Garrido pour la mort de la Caramba.) Il est convenable de faire noter que l'admirable *Orphee* de Gluck, auquel cette page fait involontairement penser, était alors absolument inconnu en Espagne. A Madrid, cet opéra ne fut joué pour la première fois que le 1er janvier 1799.



certain Agustín Sauminque, d'origine française, abandonna le théâtre pour épouser son amoureux. Cette résolution subite et inattendue causa une grande impression, car la Caramba, beauté à la mode, était une des idoles du public. Le caprice fut de courte durée et Maria Fernandez n'étant point femme à supporter aucun lien et moins que tout autre celui du mariage. Prise de la nostalgie des

applaudissements, elle planta là son mari, et s'empressa de regagner la scène. La *tonadilla* qui nous occupe fut spécialement écrite pour sa réapparition; on l'avait cru perdue pour l'art, de façon que sa rentrée inespérée prit les apparences d'un triomphe. L'acteur GARRIDO, qu'on prétendait être quelque chose de plus que l'ami intime de la comédienne, se chargea de préparer le public. Dans la *tonadilla* qui nous occupe il s'avançait sur la scène, tout de noir habillé, lisant une lettre, messagère fatale de la triste nouvelle de la mort de la CARAMBA. C'est à ce moment qu'il chantait l'admirable *Andante expressivo* que nous reproduisons, page d'un sentiment si noble et si pathétique. Tout en épanchant sa douleur, — en vérité l'art était en deuil, — par des sous-entendus et des réticences habiles il faisait des allusions par trop claires aux frasques amoureuses de la belle pécheresse, dont il imitait la façon de chanter et de se mouvoir sur la scène. A la fin de cette scène tragi-comique l'acteur tombait épuisé sur un banc et ne tardait pas à s'endormir. LA CARAMBA, toute joyeuse de la bonne farce qu'elle avait jouée à son collègue, en lui faisant croire à sa mort et prendre le deuil, survenait sur la scène, richement habillée et cachant son visage sous la mantille. Par ses chansons toutes surchargées de trilles et de vocalises, — qui nous prouvent la grande habileté de MARIA ANTONIA FERNANDEZ dans l'art du chant, — elle réveillait le dormeur et l'intriguait vivement par sa provocante coquetterie. Le quiproquo s'éclaircit bien vite et, une fois que les partenaires s'étaient reconnus, après de nombreux embrassements, ils chantaient et dansaient l'habituelle *séguidille* finale.

A côté de la figure d'ESTEVE se dresse celle de DON BLAS DE LASERNA, qui ne lui cède en rien comme importance. Il fut aussi l'un des piliers de la *tonadilla* et se distingua par la verve et la fraîcheur des idées mélodiques. On le croit généralement madrilène d'origine, ce qui n'est pas prouvé, car on ne possède que fort peu de données sur sa vie. D'après des documents authentiques, en 1779 il fut nommé, en même temps que son illustre émule et avec les mêmes émoluments, compositeur en titre des théâtres de la capitale. Lorsque ESTEVE prit sa retraite en 1790, LASERNA assuma toute la charge, ce qui n'est pas peu dire, car si on le payait peu, en revanche on le faisait travailler beaucoup, ses honoraires étant réglés d'après un tarif fixé préalablement, et par ce curieux document nous apprenons que pour la composition d'une *tonadilla* même à quatre personnages il ne touchait que le fort modeste taux de *doscientos reales*, c'est-à-dire approximativement cinquante francs, somme qui, même pour l'époque, était une véritable misère. Ajoutons que le pauvre musicien devait payer de ses deniers les misérables poétereaux qui lui fournissaient les divers textes dont il avait besoin. La taxe n'était pas plus splendide pour les autres ouvrages qu'il avait l'obligation de composer [1], car son emploi si pingrement payé restait bien loin d'être une sinécure. Le malheureux LASERNA, malgré sa bonne volonté et sa vie besogneuse, ne pouvait suffire à tous ces devoirs, car chacune des troupes municipales, soit celle du *Teatro del Principe*, soit celle du *Teatro de la Cruz*, ne représentait pas moins de quarante *tonadillas* nouvelles pendant chaque saison.

Au moi d'avril 1797, le *Corregidor*, cédant aux demandes des deux troupes, décida de rétablir les choses comme auparavant afin que chaque théâtre eût son compositeur en titre. Par suite de cet arrangement, DON PABLO DEL MORAL, jusqu'à ce moment musicien au service de la troupe de FRANCISCA RAMOS, fut élevé au même rang que LASERNA, qui resta attaché au service exclusif de la troupe de LUIS NAVARRO. Le cahier des charges [2] fut aussi alors fixé de la suivante façon pour chacun des deux artistes : ils étaient obligés de composer quatre *tonadillas* pour l'inauguration de la saison dramatique; douze pour les grandes représentations (*teatros principales*) de la saison d'hiver-printemps; six pour celle d'été et quatre pour celle d'automne, plus huit *tonadillas* extraordinaires distribuées pendant le cours de l'année, selon les besoins de la troupe. En plus — ajoute ledit document, — s'il compose pendant l'été la musique de quelque *zarzuela* ou *comedia harmónica*. il pourra se faire réduire le nombre de *tonadillas* à livrer, sans que pour cela il se juge exempté du devoir de fournir les *cuatros*, *monólogos*, *recitativos*, ou tous autres morceaux de musique dont sa troupe put avoir besoin. Malgré que, par suite de cette combinaison, LASERNA voyait diminuer son travail d'une façon considérable, il n'en fut pas trop content, car comme conséquence toute naturelle ses faibles ressources pécuniaires furent amoindries en proportion.

Une fois qu'on connaît les travaux auxquels il était astreint, on ne s'étonne plus si la fécondité de ce véritable forçat de la musique fut extraordinaire. Il existe huit cents *tonadillas* [3] signées de son nom, et l'on peut supposer qu'il en dut composer plus de mille. Tout cela sans compter les opéras, opérettes, *zarzuelas*, *entremeses* et *villancicos* qu'il écrivit en collaboration avec plusieurs des plus illustres littérateurs de son temps et particulièrement avec le tant de fois nommé DON RAMÓN DE LA CRUZ, son librettiste pour la charmante *zarzuela* : *Un dia de campo*, jouée chez la COMTESSE-DUCHESSE DE BENAVENTE. Une autre *zarzuela* de LASERNA intitulée *La gitanilla por amor*, représentée vers 1791 sur le Théâtre de *la Cruz*, obtint un succès fou. La célèbre cantatrice LORENZA CORREA, créatrice du rôle principal, fit rage dans cette pièce, dont la vogue fut énorme.

On ne saurait prétendre qu'une si abondante production fut composée exclusivement de chefs-

1. Nous croyons curieux de reproduire ce tarif conservé aux Archives Municipales de Madrid. Notons que l'unité monétaire, le *real*, équivalait à peu près à 25 centimes de notre monnaie.

Tonadillas : = 200 reales. — *Cuatros* : = 30 reales. — *Pastorelas* : = 40 reales. — *Arias ó Cavatinas* : = 100 reales. — *Recitados con instrumentación* : = 60 reales. — *Idem sólo con contrabajo* : = 20 reales. — *Sequidillas con guitarra* : = 30 reales. — *Idem con instrumentos* : = 40 reales, — *Coplas* : = 40 reales. — *Villancicos* : = 120 reales. — *Tercetos* : = 120 reales. — *Un coro* : = 30 reales. — *Un pregón* : = 60 reales. Comme on voit, cela ne pouvait être plus modique; mais aussi exigeait-on que le compositeur si mal payé eût du talent par-dessus le marché.

2. *Tonadillas que han de componer los compositores de música cada uno en su respectivo teatro para el año 1797.* — Document des Archives Municipales de Madrid.

3 Les Archives Municipales de Madrid en possèdent 571, on en trouve d'autres à la Bibl. du Conservatoire de Madrid.

d'œuvre ni même d'ouvrages de valeur, et dans le nombre il se trouve une bien grande quantité de compositions plus que médiocres. Cependant LASERNA était doué d'un véritable talent pour créer des mélodies faciles et élégantes, empreintes du plus pur caractère national. Moins savant que son émule ESTEVE, ses créations manquent presque absolument de développements techniques. Elles ne peuvent être jugées que comme des improvisations très libres, parfois remarquables par la grâce, la spontanéité et la couleur. Car LASERNA s'inspire aussi directement de la chanson et des danses populaires, et c'est alors que sa musique devient intéressante, car il connaît à fond les *alalás*, *codoladas*, *cantos de trilla*, *ataruxos*, *torrás* y *parrandas*, tout le riche domaine, en un mot, des chansons rustiques ou pastorales. Si son sujet l'oblige à délaisser cette musique champêtre pour celle des rues ou des faubourgs, il n'est pas moins bien renseigné sur les *caballos*, *peteneras*, *zorongos*, *tiranas* et *seguidillas*, qu'il sait bien mettre à profit du moment qu'apparaît sur la scène une *maja* ou un *chispero*, un soldat, un étudiant ou une servante. Sa verve native et sans apprêts s'y déploie en toute liberté, comme on peut le voir dans la charmante *tonadilla* : *La vida cortesana y aldeana*[1], véritable farce de *Noche-Buena* (Noël), remplie de *Villancicos de Navidad* du plus délicieux caractère, qui date de 1780. Nous en reproduisons un *Caballo* ou *Coplas de Caballo* (Chanson de Cheval) propre aux *picadores* ou dompteurs de chevaux, types de dandys parmi la gent picaresque. Cette page si débordante de vie et de fraîcheur nous semble remarquable par la grâce nonchalante du rythme, avec sa caractéristique syncope sur l'accent fort des mesures paires (Voir exemple XXII).



1. *La vie à la cour et au village.* Cette *tonadilla* fut chantée par POLONIA ROCHEL, TADEO PALOMINO et MARIANO RABOSO.



Des pages de ce même genre, non moins typiques ni moins originales, se trouvent en quantité parmi les nombreuses *tonadillas* du compositeur qui nous occupe, et l'on ne perdrait pas le temps si l'on en faisait une étude approfondie. On peut citer entre les plus remarquables *El cuento de la calle de la Paloma* (L'histoire de la Rue de la Paloma), de caractère nettement madrilène, *La España antigua* (L'Espagne ancienne), *La España moderna*, *Las gracias de nuestro siglo* (Les grâces de notre siècle), *La moderna educacion* (L'éducation moderne), *Las ordenanzas de la moda* (Les ordonnances de la mode) et *Los trajes* (Les costumes), toutes les six du genre satirique et critiquant les usages nouveaux importés de l'étranger, *tonadillas á solo*; *El café de Barcelona*, représentée à la capitale de la Catalogne vers 1790 pour l'inauguration du nouveau théâtre, dont la *Barcarola*, la *Seguidilla* et la *Tirana* finale jouirent longtemps d'une grande vogue; *La Cibeles y el Apolo*, composée à propos des nouvelles statues qui ornent encore les fontaines du Prado, la célèbre promenade de Madrid; *El maestro de guitarra*; *El operista y el cómico* (Le chanteur d'opéra et le comédien), satire remplie d'esprit contre la vanité des acteurs, *El peluquero y la criada* (Le perruquier et la servante), ridiculisant les coiffures monstrueuses alors à la mode, et *Las tonadas interrumpidas* (L'interruption des tonadas), *tonadillas á duo*; *El café de Cádiz*, *La cita á ensayo* (L'appel à la répétition), scène amusante de la vie théatrale; *El examen para el teatro*, du même genre que la précédente; *La lección de música y bolero*, spirituelle défense des danses nationales, et *La fuente de Santa Cruz*, piquant tableau de la vie des quartiers populaires de Madrid, *tonadillas á trois voix*; enfin parmi les *tonadillas á quatre, cinq* ou *six voix* et celles qu'on nommait *generales* ayant presque la prétention d'un petit opéra-comique en un acte, nous signalerons : *La resurrección de la Tirana*, pleine de verve et de brio; *La tarde de San Isidro*, qui reproduit les scènes si typiques et si colorées de la fête annuelle du saint patron de la capitale; *El héroe del Barquillo*, tableau des mœurs picaresques des bas-quartiers madrilènes et *Locuras y resultas de Carnestolendas* (Folies et résultats du carnaval), *La merienda del Canal* (La partie sur le Canal) et *La Posaderita* (La petite hôtelière), comportant toutes trois d'assez grands développements.

Tout ne saurait être de la même qualité dans cette production si abondante, mais de même que parfois Estève nous fait penser à Gluck, Laserna, par sa grâce naturelle et sa fraîcheur juvénile, rappelle souvent, toutes proportions gardées, le divin Mozart. C'est le cas de la *Tonadilla à trois voix* : *Los amantes chasqueados* (Les amoureux trompés), composée pour la belle actrice Maria Guerrero. *La Guerrera*, comme on la nommait habituellement, y fit montre de ses habiletés comme cantatrice et virtuose sur un instrument aujourd'hui désuet, mais très à la mode à Madrid pendant la seconde moitié du xviiie siècle, le *salterio* ou *psaltérion*. Le sujet de cet intermède, joué en 1779, est insignifiant : deux vieillards ridicules sont devenus follement amoureux d'une jeune fille, dont la servante, soubrette délurée, s'amuse à les exploiter tout en les bernant. En revanche la musique est spirituelle et charmante d'un bout à l'autre. Rien de plus gracieux que la scène dans laquelle la servante ayant promis aux deux céladons de leur faire entendre chanter l'objet de leur flamme, les enferme dans un cabinet noir et se moque d'eux en contrefaisant sa maîtresse. Tout en s'accompagnant avec le *psaltérion*, elle chante une délicieuse *Arieta* en forme de *Menuet*, célébrant les grâces d'un rouge-gorge imaginaire. Laserna a très finement instrumenté cette page exquise, confiée aux violons, altos, violoncelles et flûtes, tout en tirant des effets excellents du timbre incisif et caractéristique du *psaltérion*, dont les cordes métalliques frappées par de petits maillets en bois, font jaillir des sons pétillants comme des étincelles (Voir exemple XXIII). Grâce à la partie obligée dudit instrument, malgré les vocalises quelque peu surannées, bien que fort raisonnables puisque la jeune fille prétend imiter le chant du


VOIX
PSALTERION
ACCOMPAGNEMENT
f
El jil_gue_ri_to
con pi_co


de o - ro
can - ta so - no - ro
can - ta so - no - ro, to do es tri - nar. Can ta so -
- no - ro, to - do es tri - nar, to - do es tri - nar,
Ah!
Ah!
can ta so -


noro y todo es tri - nar
to - do es tri - nar
Cruza la
sel - va de rama en ra - ma ya la que a - ma, bus can - do
a piacere
va
El jil gue - ri - to

rouge-gorge, cette composition ne se ressent pas de l'influence italienne. Car LASERNA, espagnol de bonne souche, fut toujours un ennemi des modes étrangères.

De même que son contemporain le notaire IZA ZAMÁCOLA, il combattit à outrance toutes ces influences diverses, françaises ou italiennes, qui prétendaient réduire à néant l'art foncièrement national. Comprenant le danger, il voulut le prévenir par tous les moyens à sa portée; c'est dans ce but que, le 17 mars 1790, il adressa au *Corregidor* de Madrid une requête, demandant l'appui et la protection du municipe madrilène, afin de fonder une école pour l'enseignement du chant d'après les traditions nationales et les *tonadillas*, quelque chose, en un mot, comme un Conservatoire de musique espagnole. Le document nous a été conservé (Archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid), et il possède une réelle valeur historique. LASERNA y fait preuve d'une grande finesse et de beaucoup de sens pratique. Tout d'abord il expose combien serait convenable, pour le développement de l'art national, l'existence de bons chanteurs capables de lutter avec les virtuoses étrangers. « Nous possédons de belles voix — ajoute-t-il, — pourquoi ne pas les instruire et les développer d'une façon convenable? » De ce que l'on pourrait obtenir, « j'ai donné moi-même — nous reproduisons ses propres paroles — un témoignage pratique, avec mes élèves Mds. MARIA PULPILLO et JOAQUIÑA ARTEAGA et FRANCISCO GARCIA, que j'ai instruits avec un soin scrupuleux et qui ont mérité de la part du public l'accueil et les applaudissements que tout le monde connaît; par malheur la plupart des acteurs n'ont jamais eu un maître qui leur apprît l'art du chant, et c'est pour cela que, malgré la vivacité de leur esprit et leurs bonnes qualités naturelles, ils font de si faibles progrès. Voilà pourquoi les théâtres de Madrid sont privés de bons chanteurs quand nous pourrions les avoir en abondance si on leur donnait l'instruction nécessaire[1]. » Après avoir déroulé le plan d'enseignement, fort bien disposé, destiné à régir l'école qu'il prétendait fonder, le brave LASERNA donnait fin à son exposé de motifs par les phrases suivantes : « De même que le SIGNOR CRISTOBAL ANDREOZZI a justement proposé l'enseignement aux élèves de la musique italienne, dans lequel il réussit avec succès, j'ose croire que par le moyen que j'insinue on pourrait obtenir, grâce à l'enseignement de la musique espagnole, des résultats non inférieurs et bien plus profitables au développement de nos théâtres[2]. »

Toute la logique déployée par LASERNA fut inutilement perdue. La musique italienne était à la mode, et l'*Ayuntamiento* de la capitale préféra subventionner l'école officielle fondée par le SIGNOR CRISTOFORO ANDREOZZI, que prêter le moindre appui à une tentative aussi favorable pour les intérêts de l'art national. Car le projet du modeste *tonadillero* n'était nullement une utopie, puisqu'à l'école des *tonadillas* se formèrent ces admirables virtuoses de l'art du chant nommés LORENZA CORREA, JOSEFA MORALES, ISABEL COLBRAN et surtout l'illustre MANUEL GARCIA, dont les noms devaient acquérir une réputation universelle. La fondation d'un Conservatoire destiné à poursuivre les traditions nationales, aurait pu entraver la déchéance où devait tomber la musique espagnole et de laquelle, malgré de bien louables efforts, elle a longtemps tardé à se relever. Cette institution aurait aussi contribué d'une manière efficace à la création du drame lyrique national, affranchissant ainsi l'Espagne de rendre un hommage peu digne à l'opéra italien. C'est sans doute pour cela que le projet, si amoureusement élaboré par LASERNA, fut relégué aux Archives, dans l'attente sans doute d'une occasion plus propice pour le mettre en pratique, occasion qui du reste ne s'est pas encore présentée.

Et cependant LASERNA ne fut pas le seul à voir que la décadence était commencée et que la ruine totale devenait imminente. De même que lui, DON PRECISO, le célèbre notaire biscaïen IZA ZAMÁCOLA, luttait de son mieux pour l'empêcher. Son ardent patriotisme ne pouvait supporter l'influence croissante des modes étrangères. La musique italienne surtout l'exaspérait tout particulièrement et il faut convenir que la postérité lui a donné pleine et entière raison, au moins sur ce point. On aurait mieux fait de l'écouter lorsque sa plume vibrante de colère fustigeait sans pitié le progressif affadissement de l'art national. Dans son indignation patriotique il n'oubliait personne, ni les poètes, ni les musiciens qui, pour s'accommoder au goût régnant, dénaturaient les chants populaires par l'introduction des vocalises et des fioritures, comme si ces ornements grotesques pouvaient embellir la simplicité naturelle de la musique espagnole, et surtout de « ces belles *tonadillas* qui à peine écoutées étaient chantées par tous les amateurs de Madrid et de toute l'Espagne[3] ».

IZA ZAMÁCOLA, poussé par son patriotisme outrancier, exagère beaucoup quant à la réelle valeur artistique des *tonadillas*. Nous l'avons déjà dit, il ne s'agit que d'un genre inférieur, analogue au *Vaudeville*, au *Liederspiel* ou au *Ballad's Opera*, mais qui cependant contenait un germe fécond capable de donner vie au véritable *Opéra-Comique* espagnol. Lorsqu'il semblait appelé au plus brillant avenir, il vit son développement entravé d'abord par le manque de protection, ensuite par la lutte prolongée et opiniâtre que l'Espagne eut à soutenir contre NAPOLÉON. Dans la guerre de l'indépendance sombrèrent beaucoup de choses du passé, et parmi elles la *tonadilla*. Malgré sa faible importance c'était une perte sensible, car à ce moment elle constituait la seule manifestation vraiment originale de la musique espagnole.

En réalité ces modestes artistes avec une clairvoyance extraordinaire devançaient leur époque. Tout en s'inspirant des traditions du passé, ils mettaient en pratique la proposition esthétique formulée par le savant PÈRE EXIMENO : « *C'est sur la base de ses chants populaires que chaque peuple doit construire son système artistique.* » On sait combien la réhabilitation de l'art du peuple a été longue. La

1. (Archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid. *Legajo de Teatros. Año 1790.*) Ce curieux document a été publié intégralement par Mr. CARLOS CAMBRONERO, conservateur desdites Archives, dans sa remarquable étude : *Las Tonadillas* (Revista Contemporánea. Madrid, 30 juillet 1895), dont nous avons largement profité.

2. CRISTOFORO ANDREOZZI fut un assez remarquable chanteur de l'opéra italien, qui finit par se fixer à Madrid.

3. Nous avons reproduit toute l'invective de IZA ZAMÁCOLA contre l'opéra italien, page 2226.

musique savante des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles ne lui accordait généralement aucune attention. Les idées de JEAN-JACQUES ROUSSEAU concernant la nature et la vie champêtre modifièrent quelque peu les opinions courantes et lorsqu'en 1782 parut *Le devin du village*, on fut tout surpris de devoir reconnaître que cette *musiquette de paysans* n'était pas tout à fait désagréable et pouvait éveiller même de douces et profondes émotions. Bien qu'au début on ne prît pas cette tendance comme une chose sérieuse, chaque jour elle gagna du terrain. L'illustre GRÉTRY compte parmi les premiers qui en surent tirer parti : dans son désir d'obtenir la couleur locale, dans son constant souci de l'expression juste et véritable, il étudia avec intérêt ces productions naturelles et spontanées de l'âme collective et sut les employer, non sans habileté, dans quelques-uns de ses chefs-d'œuvre comme *Aucassin et Nicolette* (1780), *Richard Cœur de Lion* (1784) et *Guillaume Tell* (1791). Du reste, pour comprendre toute l'importance que le fameux maître liégeois attachait à l'élément populaire, il suffit de feuilleter ses si intéressants *Mémoires ou Essais sur la Musique* (Paris, an V, 1796-1797).

Il est hors de doute que l'emploi des chansons ou des danses populaires dans la composition ne pourrait jamais faire le principal mérite d'une œuvre musicale. Mais, d'autre part, il nous semble évident que l'étude de l'art populaire, de ce que HERDER appelait *la voix du peuple*, doit exercer une puissante influence sur la constitution des nationalités musicales. La merveilleuse partition du *Freyschütz* n'est certainement pas composée sur des thèmes empruntés au peuple; cependant qui oserait contester que l'esprit de la race germanique vibre et se manifeste dans cette admirable musique, de laquelle on a pu dire qu'elle n'était pas allemande, mais l'Allemagne même.

Or ce que WEBER a obtenu, ce que GRÉTRY prétendait faire, ce que l'ABBÉ EXIMENO proclamait comme axiome fondamental, les musiciens espagnols, consciemment ou inconsciemment, nous ne contesterons pas ce point, le pratiquaient depuis la fin du XVe siècle, et les modestes *tonadilleros* ne firent en réalité que poursuivre les vieilles traditions. Elles furent leur force et leur soutien, tant pour GUERRERO que pour FERREIRA, pour LASERNA comme pour ESTEVE, même pour MANUEL GARCIA le dernier venu, qui passa avec armes et bagages au camp ennemi, non sans emporter avec lui quelque peu de la force vitale du genre qu'il abandonnait.

Si les artistes que nous venons de nommer ont droit à une mention spéciale dans l'histoire de la *tonadilla*, il serait injuste d'oublier plusieurs autres qui firent preuve d'un grand talent ou de remarquables qualités naturelles en composant des petits intermèdes de cette même sorte. Ses contemporains apprécièrent vivement la fraîcheur des idées mélodiques de DON ANTONIO ROSALES, compositeur attaché en 1789 à la Troupe de l'acteur MARTINEZ, directeur de l'un des théâtres municipaux de Madrid, et qui fut probablement le successeur du fameux RODRIGUEZ DE HITA à la maîtrise du Couvent royal de l'Incarnation. On connaît de lui cinq tonadillas[1] pleines de verve et pétillantes d'esprit, comme celles intitulées *Los toros* (Les courses de taureaux) et *La noche de San Juan* (La nuit de la Saint-Jean). CASTEL jouit aussi d'une grande renommée et ses compositions satiriques comme *La escofietera* (La bonnetière), *El compositor y la cómica* (Le compositeur et la comédienne) et *La madama chasqueada y el francés de los violines* (La madame trompée et le français aux violons) se distinguent par une grande force comique. On ne possède aucun renseignement sur sa vie. Le guitariste FERRANDIERE est auteur de l'amusante parodie : *Los majos operantes*, et ARAÑAZ, maître de chapelle à la Cathédrale de Cuenca, celui de *La maja limonera* (La maja limonadière) dont le succès fut retentissant. On cite encore *El canapé* et *La maja de rumbo* de D. JOSÉ PALOMINO, mort en 1810 à Las Palmas (Iles Canaries); *Madrid de mi alma*, *El petimetre y la naranjera* (Le petit-maître et la marchande d'oranges), *Un español, un italiano y una maja* (Un espagnol, un italien et une *maja*) de TOMÁS PRESAS, compositeur très apprécié par le peuple et qui, en 1794, était compositeur attitré de la troupe du *Teatro de la Cruz* de Madrid, alors dirigée par l'acteur FRANCISCO BAUS, de même que les compositions analogues de GALVAN (*Los majos sevillanos*), BUSTOS, FERRER, MARCOLINI, LAPORTA, PAREJA et d'autres modestes musiciens qui travaillaient uniquement *pro pane lucrando*, et dont les humbles noms sont aujourd'hui à peu près oubliés.

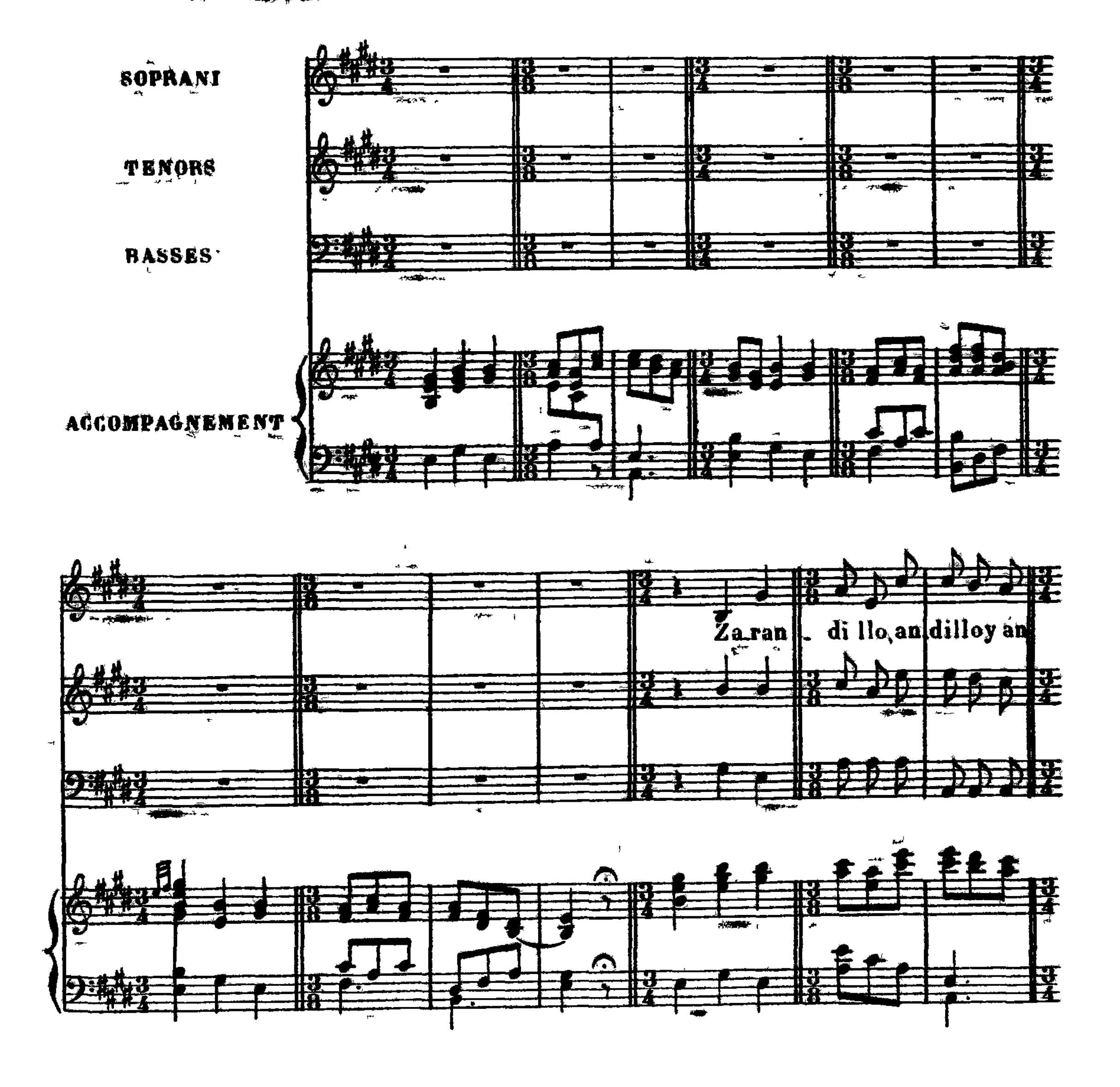
Tous cependant, suivant l'exemple de LASERNA et d'ESTEVE, exploitaient le riche fonds des chansons et des danses populaires. Car, nous l'avons déjà dit, mais nous tenons à le répéter, la *tonadilla* fut une puissante manifestation de l'esprit national, dans laquelle on peut observer comment la matière première, c'est-à-dire les *Jotas*, les *Alalás*, les *Zortzicos*, les *Polos* et les *Medios-Polos*, les *Murcianas*, les *Soleares*, les *Peteneras*, les *Seguidillas*, les *Muñeiras*, provenant de toutes les régions de l'Espagne, d'Aragon et de Galice, de la Catalogne et de l'Andalousie, de Valence et des Pays-Basques, des hautes et sauvages montagnes des Asturies et des grandes plaines de Castille, même l'élément exotique venu des régions d'un vaste empire qui s'étendait encore sur une grande partie des deux Amériques, fut recueillie par l'âme des compositeurs, dont le talent la fixa sur la portée et lui donna une forme artistique, la rendant après au peuple créateur de ces chansons et de ces danses, transformée par l'art et anoblie par l'effort de l'artiste.

Car avec une audace peu commune ils ne reculèrent devant rien, ni devant les hardiesses modales, ni devant les bizarreries rythmiques, et Dieu sait combien elles étaient propres à effrayer des esprits routiniers. Cadences de plain-chant ou intervalles anormaux des modes arabes, mesures à cinq temps, combinaisons de rythmes inespérées, ils profitent de tout et le transforment en œuvre d'art. Or on sait combien les chansons et les danses populaires espagnoles se font remarquer par leur étrangeté caractéristique. La question était d'employer ces éléments hétérogènes sans les dénaturer par une

1. Conservées aux Archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid, comme tous les autres ouvrages du même genre que nous citerons dorénavant. Les trois *tonadillas* de ROSALES que nous ne nommons pas dans le texte portent les titres : *Los cómicos de la legua* (Les comédiens ambulants), *El cochero simón* (Le cocher de fiacre) et *El chasco de la grada* (La farce sur les gradins — du théâtre). A la Bibl. de la *Diputación* de Barcelone on trouve la *Tonadilla del Remedon* (L'imitateur caricaturiste) du même auteur.

adaptation forcée aux lois conventionnelles de notre harmonie tempérée et de la quadrature mélodique. Peut-être réussirent-ils par leur manque de science — un trop grand savoir, d'après les théories de l'époque, les aurait empêché d'accepter ce qu'ils devaient prendre pour des extravagances absolument inadmissibles, — mais le fait est que, guidés par un instinct très sûr et inspirés par le sentiment national, ils devancèrent tout bonnement leur époque. Il nous serait possible de signaler de nombreux cas fort intéressants, mais cela nous entraînerait au delà des limites assignées à cette étude déjà assez longue. Nous ne citerons donc qu'un seul pris dans l'énorme amas des *tonadillas* anonymes, le piquant *Zarandillo* de celle intitulée *Los Novios y la Maja* (Les fiancés et la *maja*), qui date du dernier quart du XVIIIe siècle (Exemple XXIV). Les contrastes rythmiques produits par l'emploi alternatif des mesures à trois-quatre et trois-huit nous semblent tout à fait typiques et fort extraordinaires pour le temps où cette gaie et vibrante chanson fut composée. Leur origine est de pure souche, car ils proviennent de la fameuse et diabolique *Zarabanda* qui scandalisa le XVIIe siècle. Avec une légère variante (une mesure à trois-quatre et trois à trois-huit) on les retrouve dans la charmante *Tirana* de *La malicia del Terno* (La malice du juron), charmante *tonadilla* d'ESTEVE jouée à Madrid en 1782, et ils persistent encore de nos jours dans certaines chansons américaines très populaires en Espagne telles que les caractéristiques *Guajiras* de l'île de Cuba.

Remarquons que lorsque les maîtres de cette période veulent aborder des genres plus relevés ils tombent dans la platitude ou la banalité. On s'aperçoit qu'ils ne sont plus à leur aise dès qu'ils prétendent écrire soit un opéra à l'italienne, soit un opéra-comique à la française. Leur verve et leur spontanéité semblent disparaître, ils tâtonnent poursuivant des modèles que leur nature s'oppose à imiter, et les œuvres qu'à force de travail ils réussissent à achever sont fades et dépourvues de vie. Car on fit des tentatives — sans résultats, il faut l'avouer — pour relever le niveau artistique. Lors des fêtes solennelles célébrées à Madrid en septembre 1789, pour les fêtes de l'avènement au trône du roi CHARLES IV, la musique joua un grand rôle. Le nouveau souverain passait à juste titre pour un dilettante distingué, ce qui alors comme aujourd'hui voulait dire qu'il aimait surtout les chanteurs phénomènes et la virtuosité transcendante. Tout de




di_llo Za_ran _ di_llo, an_dillo y an_ dar Za_ran _ dillo, an_dillo y an_
dar
Solo.
Es tos co _ mer_
_cios de ces _ ta, si que son deu_ti_li dad, si que


son de u_ti_li _ _ dad Za_ran _ di llo, an _ dillo y an _ di_llo Za_ran_
_di_llo, an dilloy an _ dar Za_ran _ dilloy an dilloy an dar.
FIN
FIN
Solo
Un co_ra _ zon _ ci_to ten_go tan a _ mable y tan jo _
no hay hombre en este mundo á quien yo le _ quie_ra _


1ª Volta
2ª Volta
-vial
mal
que
en-
-ga-ño á los
vie-jos, con
mis mo-ne-
ri-as y en-
gaño á los
mo zos con
mis tu-ne-
ri-as, con
mis tu-ne-
ri-as En-
gaña a los
viejos con
TUTTI



même les musiciens espagnols dans l'espoir, à tort conçu, de trouver un protecteur, firent de leur mieux. Le maître et fameux organiste de la Chapelle Royale D. José Lidón composa une *Zarzuela* en trois actes : *El baron de Illescas*, dont le poème lui avait été fourni par D. Leandro Fernandez de Moratin, l'un des premiers littérateurs de l'époque. Si le sujet était franchement adapté du théâtre français, la musique ne fut qu'une pâle copie des opéras bouffes napolitains. L'ouvrage ne reçut qu'un bien faible accueil et passa dans la plus complète indifférence, au point que l'auteur dramatique s'empressa de reprendre son libretto pour le transformer en comédie. Don Miguel Lopez Remacha, artiste fort bien doué, alors attaché aussi à la Maîtrise de la Cour, ne fut pas plus heureux. Il avait composé un opéra, *La conquista del Perú*, sur un sujet éminemment patriotique, qui développait sur la scène les surprenantes aventures du héros Pizarro, conquérant du Pérou et du prestigieux empire des Incas. Malgré cela il n'obtint aucun succès, le monde philharmonique ne s'occupait alors d'autre chose que de discuter les mérites de deux cantatrices célèbres, Luisa Todi et Brigitta Banti. Chacune des deux rivales avait ses partisans, dirigés d'une part par la Duchesse d'Osuna, admiratrice de la chanteuse portugaise, d'autre part par la Duchesse d'Albe qui faisait de son mieux pour imposer l'artiste italienne.

Tandis que la cour et la haute aristocratie ne s'occupaient que de ces questions secondaires, le peuple qui ne prisait pas l'opéra italien, — et il avait raison, car rien n'était plus contraire à sa nature vibrante et passionnée que les froids et pompeux drames de Métastase alors à la mode — et ne possédait en outre aucune instruction musicale, ne s'intéressait qu'aux *tonadillas* quelque inférieures qu'elles fussent. Au moins elles répondaient au sentiment général et cela était bien quelque chose. En plus, comme elles reproduisaient la vie journalière, leur succès était assuré.

Nous avons dit qu'en 1790 Esteve, vieilli et malade, demanda sa retraite, et qu'alors Laserna resta comme unique compositeur en titre des deux théâtres municipaux de Madrid. Ce dernier n'était plus très jeune et ne pouvait suffire à d'aussi multiples devoirs, aussi se vit-il adjoindre un collaborateur, D. Pablo del Moral, dont nous avons déjà parlé, grâce à quoi chacune des deux troupes eut son compositeur en titre. On ne sait presque rien sur ce modeste artiste qui cependant eut son heure de vogue. Plusieurs de ses *tonadillas* se trouvent aux archives municipales de Madrid et nous révèlent une grande facilité mélodique et beaucoup de savoir-faire [1].

Parmi les musiciens secondaires attachés aussi aux théâtres de Madrid on cite encore D. Bernardo Alvarez Acero qui avait été en premier lieu maître de chapelle de l'église de *la Soledad*, puis maître des chœurs du théâtre de *los Caños del Peral*, siège de l'opéra italien. Au début de l'année 1799 il demanda la place jusqu'à ce moment occupée par D. Eusebio de Moya, forcé de prendre sa retraite en raison de son âge avancé. Le 3 avril de ladite année il obtenait sa nomination. Pendant longtemps il conserva ce poste, car Alvarez Acero ne mourut que le 21 janvier 1823. Il s'était fait une certaine réputation et sa *tonadilla* : *La rifa* (La loterie) ne manque ni de grâce ni de charme. Mais le plus remarquable des *tonadilleros*, après les deux maîtres du genre, Esteve et Laserna, nous semble être sans contredit Don Jacinto Valledor y La Calle.

Fils de Juan Angel Valledor et d'Agueda de La Calle, couple de chanteurs distingués, il naquit en 1744, probablement à Cadix. Par le testament de sa mère, on sait que dans sa jeunesse il étudia sérieusement la musique. En 1785 il figure comme musicien attaché à la troupe dirigée par l'acteur Eusebio Ribera, alors à Madrid. Sa rivalité avec Laserna, qui ne voyait pas d'un bon œil les succès de son émule, lui firent quitter son emploi pour se rendre à Barcelone, où il s'établit vers 1790. On ne sait rien de lui pendant une période de dix années, mais en 1800 nous le retrouvons de nouveau à Madrid comme compositeur en titre de la troupe de Luis Navarro.

1. On remarque, entre autres, *El intringulis* (Le nœud de l'intrigue), *El lance del Prado* (L'incident du Prado), et *Las sillas del Prado* (Les chaises du Prado), scènes de la vie madrilène, et enfin *La Mantilla*, page charmante et d'un grand caractère.

D'après un document contemporain (Aux Archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid), outre le devoir de fournir toute la musique nécessaire (*tonadillas*, intermèdes, etc.) pour les divers spectacles, il devait prendre soin de la faire apprendre par les comédiens de la troupe « *afin que la musique soit exécutée le mieux possible, car, comme les interprètes chargés du chant ne sont pas des techniciens, ils ne la connaissent généralement que par cœur* [1] ». Le détail est précieux, car il nous prouve le degré d'avilissement où était tombé la musique confiée presque toujours à des ignorants ou pour le moins à des artistes inexpérimentés. D'après des renseignements dignes de foi[2] il occupait encore les mêmes fonctions en 1807. La date de sa mort reste ignorée. Ce fut pendant cette dernière étape de sa vie qu'il devint le seul rival possible de LASERNA, car le maître madrilène vécut jusqu'à bien entré dans le XIXe siècle, et c'est précisément de ses premières années que date la fameuse *Tirana del Tripili*, composition pleine de verve sur laquelle nous reviendrons, et qui fut applaudie dans presque toute l'Europe.

VALLEDOR composa sûrement un grand nombre d'ouvrages perdus pour la plupart, sans doute par suite de ses nombreux voyages. Les archives de l'Hôtel de Ville de Madrid, si riches pourtant en musique de cette époque et surtout en *tonadillas*, n'en possèdent qu'une vingtaine de cet auteur, plus les intermèdes du *saynete* : *El nacimiento para Navidad* (La crèche pour la Noël). Mais cela est suffisant pour nous faire apprécier son réel mérite, car dans le nombre se trouve un véritable petit chef-d'œuvre dans le genre bouffe : nous faisons allusion à la *Tonadilla de la decantada vida y muerte del general Malbru*[3], datée de 1785, c'est-à-dire du premier séjour de VALLEDOR à Madrid. Le thème principal de cet ouvrage n'est autre que la chanson si connue de *Malbroug s'en va-t'en guerre*, devenue populaire en Espagne après la guerre de succession à laquelle avait pris une part si active l'illustre général anglais. Car l'œuvre qui nous occupe semble bien mieux s'inspirer de la rédaction française de cette ronde enfantine que de la chanson médiévale du *Mambrou*, dont la véritable origine est fort contestée[4]. Toutes les versions anciennes ont un caractère touchant et douloureux d'accord avec le sentiment mélancolique de la mélodie, seulement la variante composée en France, vers 1709, sans doute après la bataille de Malplaquet où l'on crut un moment à la mort de LORD CHURCHILL, DUC DE MARLBOROUGH, l'a transformée en une chanson burlesque par l'adjonction d'une conclusion satirique. Mise à la mode de Versailles en 1781, par MARIE-ANTOINETTE qui l'aurait apprise de Mme POITRINE, la nourrice du Dauphin, elle ne tarda pas à acquérir une grande vogue, cause première de sa propagation par toute l'Europe.

La *tonadilla* de VALLEDOR, loin d'être sentimentale, est une véritable opérette, et la plus désopilante création due à la veine caustique d'OFFENBACH ne surpasse pas la verve satirique et l'esprit pétillant de cette originale production dans laquelle se trouve une scène de conseil de guerre d'un comique achevé. Elle fut jouée en 1785, comme nous l'avons dit, à Madrid, par les actrices Mesdames IBAÑEZ et GARRIDO, les acteurs ROMERO, ALFONSO et *todos* (tous), nous apprend la partition originale[5], ce qui veut dire le personnel nécessaire pour les chœurs et la figuration. L'instrumentation est assez nourrie, car elle comporte deux parties de Violon, deux Hautbois, deux Flûtes, deux Cors et les Contrebasses, sans compter des Tambours, des Caisses roulantes et des Clarinettes, comme instruments belliqueux pour rire, sur la scène. L'auteur tire des effets assez piquants de cet orchestre.

Au début de la pièce nous voyons *Madame* sur la tour prendre congé de son époux qui part pour la guerre, tout en le recommandant aux bons soins du *Page*. Cette scène donne lieu à un trio ridicule excellent, formé par les rodomontades du farouche guerrier, les soupirs et les plaintes de l'épouse et les saillies du *Page* qui se moque de tous les deux. Après le départ du général et de son écuyer, *Madame* restée seule nous apprend son ferme propos de faire pénitence et de se retirer du monde pendant l'absence du héros bien-aimé. Cette décision sévère est exposée dans des *Seguidillas* absolument charmantes, du plus pur style populaire, dont la mélodie enjouée et le rythme piquant forment un amusant contraste avec les sentiments interprétés (Exemple XXV). Remarquons en passant que, même dans cet ouvrage d'inspiration étrangère, les formes typiques de la musique nationale s'imposent, car sans elles on ne pouvait compter avec le public. La scène change et nous assistons à l'arrivée du général au campement, où les troupes le saluent par des acclamations enthousiastes. Comme la bataille est imminente, le conseil de guerre se

1. Document des Archives municipales de Madrid, Liasse de l'année 1800.

2. Il s'agit d'une requête, datée en 1807 et signée par le musicien QUIJANO qui demande au Conseil Municipal l'autorisation de nommer un substitut de même qu'a fait VALLEDOR. Document des Archives Municipales de Madrid, Liasse de l'année 1807.

3. Les célèbres vie et mort du général Malbru.

4. D'après le savant MILÁ Y FONTANALS (*Observaciones sobre la poesia popular*), on peut remarquer dans cette chanson le caractère narratif d'une branche de l'ancienne épopée. Il en existe des variantes castillanes et catalanes de la plus grande antiquité et son origine se trouverait dans le *romance* : *Caballero de lejanas tierras*, où il s'agit de l'histoire d'un guerrier qui retourne incognito dans son castel pour éprouver la fidélité de son epouse. Le héros s'appelle *Mambru* (*Membrudo*), adjectif voulant dire fort, vigoureux, qui existe aussi dans l'ancienne langue française (Voir T. GENIN : *Variations de la langue française*). Une autre version, aussi espagnole — *Canción de Mambru* — expose les inquiétudes d'une épouse qui interroge un soldat revenu de la guerre, sur le sort de son mari. Une nouvelle imitation fut rédigée après la guerre de succession, et devint très populaire pendant le XVIIIe siècle. On y fait allusion à la chanson légendaire.

Este es el Mambru, Señores, — que se canta del revés
Y una gitana lo canta — en la plaza de Aranjuez... etc.

« Voici le *Mambru*, Messeigneurs, qui se chante défiguré (*del revés* — à l'envers, c'est-à-dire avec un dénouement heureux, tout le contraire de l'original), il est chanté par une bohémienne sur la place d'Aranjuez », car cette chanson est très répandue parmi les *gitanos* même encore de nos jours. Selon quelques auteurs, la mélodie qui nous occupe serait la seule qui ait été adoptée par tous les pays. CHATEAUBRIAND dit l'avoir entendue en Arabie et on l'a reconnue en Egypte. Le refrain *Mironton, Mirontaine* serait alors dérivé du *Masurah, Masurah* arabe; du moins c'est l'opinion de ceux qui donnent à la chanson de *Malbroug* une origine orientale et la croient rapportée d'Afrique en Europe par les croisés de SAINT LOUIS.

5. Conservée aux Archives Municipales de Madrid. Le maître PEDRELL, dans son intéressante publication : *Teatro lirico español anterior al siglo XIX* (CANUTO BEREA y *Compañia, editores. La Coruña*), Vol. 1er, a publié toute cette *tonadilla* en réduction pour chant et piano.


MADAMA
ACCOMPAGNEMENT
Todobientesu - ce - da ¡Mal-bru que-ri - do!
Yo voy à re-ti - rar - me y has-ta que vuel - va
Mal-bru que-ri do y mates tur con-tra - - rios co mo mos
y hasta que vuel - va ju-ro comer tan so - lo tronchos de
qui - tos Ay! si pues... cuandoteve
a cel ga. y como se
ré dul-ce bien mi - o.
ve lo que me cu es - tas.
rit.

réunit à l'instant. Rien de plus franchement grotesque et saugrenu ne saurait être imaginé; dans cette grave assemblée solennelle le maréchal discute avec les sergents et toutes ses demandes ou toutes ses propositions n'obtiennent qu'une réponse unanime : *Vive notre général! Malbru*, malgré cette confiance inébranlable, a peur et veut faire son testament. Le *Page* fait fonction de notaire et transcrit les volontés suprêmes de l'illustre guerrier, exposées dans des couplets au rythme vif et égrillard. Entre autres legs bizarres il laisse *sa chanson qui est devenue une véritable peste* — et ce détail nous prouve l'immense popularité de la *chanson de Malbru* — *aux désœuvrés de la cour*. Survient la terrible bataille décrite par l'orchestre d'une façon burlesque, au cours de laquelle le ridicule héros est tué. Sur son cadavre, en guise d'oraison funèbre, le *Page* chante des couplets fort animés, en forme de *Vito*, une autre variété de mélodie populaire, pour nous faire savoir qu'il ira porter le fameux testament à la pauvre *Madame*. Le dernier tableau nous montre l'épouse inquiète attendant l'issue du funeste combat, tout en exécutant un *Rondo* chargé d'ornements et de fioritures, spirituelle satire des scènes analogues de l'opéra italien, lorsque arrive le *Page* porteur de la triste nouvelle. *Madame* prend son veuvage avec beaucoup de philosophie : après tout la mort n'est qu'une conséquence de la guerre et *Malbru* y est allé pour son propre plaisir. Accompagnée du *Page*, elle verra le passage de l'enterrement. Le cortège funèbre traverse la scène et les soldats qui conduisent sur un brancard le cadavre du glorieux général, chantent la fameuse chanson populaire, répétant à cœur-joie le connu refrain *Mironton, mironton, mirontaine*. Ils plaignent leur malheureux chef pour tout ce qu'il a perdu; il n'ira plus en guerre, il ne montera plus à cheval; jamais plus il ne pourra manger, ni boire du vin. Mais à cette dernière funeste prédiction le cadavre se soulève du cercueil, en attitude de protestation et, tirant une outre de dessous le drap mortuaire, *Malbru* affirme que jamais il ne cessera d'aimer le jus de la treille, et ses paroles sont accompagnées par des actes. Sur cette bouffonnerie macabre, triste moralité d'une tragédie burlesque, la pièce finit, et l'on peut bien comprendre que les spectateurs n'avaient pas dû s'ennuyer.

Peut-être on jugera que nous avons accordé trop d'attention à cette bluette, cependant elle nous semble importante pour diverses raisons. En premier lieu elle nous prouve que l'opérette, si en vogue pendant le dernier tiers du siècle dernier, n'était nullement une nouveauté, car ses mêmes moyens d'action se retrouvent dans la *tonadilla de Malbru*. Ensuite elle est un excellent spécimen de ce genre artistique inférieur, et enfin elle démontre avec beaucoup de clarté l'état d'abaissement où était tombé le théâtre espagnol. Parmi les autres *tonadillas* de Valledor qui nous sont parvenues on remarque encore : *Madrid à la vista* (Madrid à la vue), *Los majos de rumbo* (Les majos généreux) et *La naranjera del Prado* (La marchande d'oranges du Prado), charmant tableau de mœurs de la vie madrilène.

Comme nous l'avons dit, la valeur musicale de ces compositions éphémères, presque toujours improvisées, est souvent nulle. Écrites à la diable, et l'inspiration ne venant pas toujours au moment propice, le compositeur, véritable forçat des théâtres, employait sans scrupules tous les lieux communs à sa portée. Mais aussi parfois il devinait juste et écrivait des pages d'un caractère frappant, qu'un maître aurait pu signer. Lorsque le genre de la *tonadilla*, qui contenait un germe fécond, semblait appelé au plus brillant avenir, son essor fut entravé par la guerre de l'indépendance. Le peuple, occupé à refouler l'invasion — les armées de Napoléon arrivèrent jusqu'à Cadix, — avait bien autre chose à faire qu'à penser au théâtre. Il fit son devoir avec une énergie sans pareille et sans défaillir un seul instant, mais il n'oublia pas tout de même ses chansons. Car on chantait partout, sur les champs de bataille et dans les villes assiégées, et c'est la *Jota* sur les lèvres que les femmes de Saragosse recevaient les boulets de Napoléon. Après l'effort glorieux, pendant la période d'apaisement, la frivole musique italienne s'imposa d'une façon définitive. Personne n'ignore les triomphes obtenus par Rossini sur toutes les scènes de l'Europe, jamais jusqu'alors on n'avait connu un engouement pareil. Pour ce qui concerne l'Espagne, le succès incontestable du maître de Pesaro nous semble tout naturel : d'abord sa musique gracieuse et légère s'accommodait parfaitement aux besoins d'un peuple surmené par une lutte prolongée et opiniâtre et qui désirait un peu de repos; or on ne saurait imaginer rien de plus sédatif et calmant que ces mélodies faciles qui bercent agréablement l'ouïe sans exciter les nerfs ni faire travailler le cerveau. Ensuite, par son mariage avec Isabel Colbran, madrilène de naissance, Rossini fut regardé comme une espèce de compatriote; et enfin parce que le grand artiste, si original pourtant, se laissa plus d'une fois influencer par les chansons populaires espagnoles que sans doute il connaissait, en premier lieu par sa femme et en second lieu par Manuel Garcia, tous les deux élevés à l'école de la *tonadilla*. On peut apercevoir des traces d'une telle influence dans *Il barbiere di Seviglia*, le chef-d'œuvre de Rossini, et cette observation curieuse qui mérite d'être étudiée nous porte tout naturellement à parler du fameux chanteur qui fut le dernier des *tonadilleros*.

Avant de quitter sa patrie, Manuel Garcia, dont la renommée devait être mondiale, s'était fait une réputation non seulement comme virtuose, mais aussi comme compositeur. Né à Séville le 22 janvier 1775, à peine âgé de six ans sa jolie voix le faisait admettre comme enfant de chœur à la Cathédrale, et c'est à cette illustre maîtrise qu'il fit ses premières études musicales sous la direction du maître de chapelle D. Antonio Ripa et de l'organiste D. Juan Almarcha. Comme il n'y avait point alors de théâtre à Séville, la musique religieuse était la seule qu'on y entendait en dehors des chansons populaires, car, comme toujours la perle du Guadalquivir conservait le sceptre du chant andalou. Par ce fait le jeune artiste que la nature avait prodiguement doué non seulement d'une voix merveilleuse, mais aussi d'un esprit fin et éveillé, put se former sans subir la moindre influence étrangère. A la maîtrise de la Cathédrale où il exécutait les chefs-d'œuvre du passé, son goût s'épurait, en même temps qu'il acquérait des connaissances solides dans la théorie de l'art et, grâce à de si sérieuses études, il fut, en plus d'un chanteur sans rival, un musicien de grande valeur. D'autre part, les formes de la musique populaire, dans toute leur

pureté originelle, s'imprimaient dans son imagination d'une façon indélébile au point que plus tard il fut en mesure de les développer sans rien leur faire perdre de leur caractère primitif. A l'âge de dix-sept ans, il était déjà connu comme chanteur, compositeur et directeur d'orchestre remarquable. N'ayant nullement une vocation religieuse et attiré par le théâtre, il réussit à se faire engager à Cadix, où il débuta dans une *tonadilla*. Le public l'accueillit avec bienveillance et sa renommée, basée surtout sur son habileté comme chanteur, s'étendit bientôt. De Cadix il se rendit à Madrid où il chanta premièrement dans un *oratorio*, puis dans plusieurs *tonadillas* dans lesquelles il intercalait des morceaux de sa composition. L'existence des théâtres de la capitale était alors fort précaire et GARCIA, désireux d'améliorer sa situation économique, accepta les propositions avantageuses que lui fit le théâtre de Malagá. C'est dans cette ville qu'il fit jouer en 1803 son premier opéra intitulé *El preso*, sur un texte adapté de l'opéra-comique français *Le Prisonnier ou la Ressemblance*, mis en musique par DELLA-MARIA (Paris, 1798). Le succès obtenu par cet ouvrage engagea l'auteur à en composer d'autres accueillis partout avec une faveur extraordinaire. On cite tout particulièrement *El criado fingido* (Le domestique supposé), dont le *Polo* est vraiment délicieux; *El licenciado Farfulla* (Le licencié intrigant) sur l'amusant poème de D. RAMÓN DE LA CRUZ dont nous avons parlé; *El tio y la tia* (L'oncle et la tante), *Quien porfia mucho alcanza* (Celui qui insiste obtient beaucoup), *El cautiverio aparente* (L'emprisonnement apparent), *El reloj de madera* (La pendule en bois), *El Hablador* (Le bavard), *Los ripios del maestro Adam* (Les chevilles de maître Adam), et *Florinda*. Tous ces petits opéras en un ou deux actes obtinrent une vogue peu commune et parcoururent triomphalement les divers théâtres de la Péninsule, suscitant partout le même enthousiasme.

GARCÍA se trouvait encore à Malagá lorsque la fièvre jaune y fit d'affreux ravages; échappé heureusement à ce danger, il retourna à Madrid, où enfin il s'imposa comme chanteur et comme compositeur. Le théâtre de los *Caños del Peral*, jusqu'à ce moment siège de l'opéra italien, venait de recevoir une nouvelle organisation. Deux troupes y devaient jouer alternativement : une de drame sous la direction de l'illustre tragédien ISIDORO MAIQUEZ; une autre d'opéra et d'opéra-comique espagnols dirigée par MANUEL GARCÍA. Doué d'un caractère entreprenant, le remarquable artiste semblait l'homme indiqué pour fonder le théâtre de musique national. Excellent régisseur et habile directeur de scène, il offrit au public des représentations de tout premier ordre, tant par le choix des interprètes que par le fini de l'exécution. Il y fit jouer naturellement ses propres œuvres reçues comme toujours avec beaucoup de faveur, grâce à leurs mélodies pleines de caractère et de fraîcheur, différentes en tout du style italien ou du goût français. C'est de cette époque que date son célèbre monodrame *El poeta calculista* (Le poète calculateur, Madrid, 1805) où se trouve le fameux *Polo*; *El contrabandista*, page éclatante d'animation et de vie qui a fini par atteindre ce degré de popularité où un morceau devient, pour ainsi dire, anonyme.

Par malheur les grands succès obtenus par l'excellent chanteur excitèrent la jalousie de son collègue et associé dans la direction du théâtre. L'illustre MAIQUEZ voyait en GARCÍA un rival dangereux qui lui disputait la faveur du public, et des disputes continuelles ne tardèrent pas à éclater. La situation devint peu à peu insoutenable, et enfin en 1807 une rupture violente fit impossible tout nouvel accommodement. La victoire resta au tragédien et GARCIA, mis sur le pavé, sans théâtre où jouer et poursuivi par une haine mortelle, se décida à quitter son pays. Bien qu'il n'eût jamais chanté en italien, quoiqu'il n'eût même pas fait des études sérieuses de l'art du chant, il se rendit à Paris, et, osa débuter à l'Opéra-Bouffe, le 11 février 1808, dans la *Griselda* de PAËR. La fortune propice aux audacieux lui fut favorable et son succès incontesté fit oublier sa hardiesse, car son âme ardente et passionnée lui fournissait les moyens de triompher de toutes les difficultés.

Depuis lors le talent de GARCÍA fut perdu pour sa patrie. Dans son bagage il avait exporté ses gracieuses compositions, qu'il employa dans la suite comme matière première pour la composition de ses opéras et de ses opéras-comiques joués un peu partout, même à l'Opéra de Paris. Nous n'avons pas à suivre la brillante carrière à l'étranger du glorieux artiste espagnol. En peu de temps il fut reconnu comme le premier chanteur de son époque.

Par l'entremise de GARCÍA la *tonadilla* fut connue en Europe. Le 13 mars 1809, dans une représentation à son bénéfice, il chanta, à Paris, son monodrame *El poeta calculista*. L'enthousiasme du public pour cette musique espagnole si vibrante et si colorée, la première qu'on eût entendue depuis le XVIIe siècle dans la capitale de la France, se manifesta en faisant répéter quatre morceaux par le chanteur, entre autres le *Polo* : *Yo que soy contrabandista*, qui était, d'après des témoignages contemporains *trissé* chaque soir.

Au commencement de 1811 GARCÍA partit pour l'Italie : à Turin, à Rome et à Naples, il fut accueilli comme un artiste distingué. MURAT, dès 1812, se l'attacha comme premier ténor de sa chapelle et de sa musique privée, et c'est alors que le chanteur espagnol s'étant lié d'amitié avec ANZANI, l'un des meilleurs représentants de l'ancienne école italienne, se perfectionna sous sa direction dans l'art du chant. Au théâtre de *San Carlo* se trouvait pendant cette époque en qualité de *prima donna* ISABEL COLBRAN, intimement liée avec ROSSINI, qu'elle finit par épouser en 1822. Sûrement la cantatrice espagnole dut devenir l'amie de son compatriote avec qui elle créait, en 1815, l'*Elisabetta*. ROSSINI se préparait alors à composer son chef-d'œuvre, enchanté de l'interprétation de son dernier ouvrage, il est plus que probable qu'il s'ouvrit à GARCÍA, choisi déjà pour chanter le rôle d'*Almaviva*, sur ses projets, et sans doute l'influence personnelle de l'artiste sévillan ne fut pas étrangère à la composition du *Barbier de Séville*. On peut bien supposer que MD. COLBRAN et GARCÍA, se souvenant de leur séjour en Espagne, durent faire entendre au célèbre *maestro* quelques-unes de ces *tonadillas* qu'ils avaient chantées autrefois, et que ROSSINI profita sans scrupules — il est avéré qu'il n'en eut jamais — de ces intéressantes auditions. Cela nous explique la couleur de certains morceaux de l'immortelle partition et quelques analogies fort curieuses que nous allons signaler sommairement.

Par exemple, quelques dessins exécutés par les instruments à cordes, tant dans l'introduction que

dans le duo final du premier tableau[1], entre *Figaro* et *le Comte*, font penser directement à la pimpante ritournelle de la célèbre chanson de García : *El contrabandista*. Les deux passages analogues ont une origine commune et proviennent de quelques *falsetas* ou *rosas*, noms que les guitaristes andalous donnent aux intermèdes en forme de variations qu'ils exécutent entre les divers couplets du *Fandango*, type de chanson caractéristique andalouse dans lequel se groupent les *malagueñas*, *rondeñas*, *murcianas* et *granadinas*. Remarquons encore que le chœur d'hommes qui se trouve dans ce même premier acte : *Mille grazie*, a tous les traits distinctifs des chansons qu'on appelait *boleras atiranadas* — parce qu'elles étaient un mélange hybride du *bolero* et de la *tirana* — dont plusieurs furent composées par l'illustre artiste espagnol. Enfin le morceau qui sert de conclusion à l'ouvrage, c'est-à-dire les *Variations* chantées par tous les personnages et le chœur, sur le thème proposé par *Figaro* : *Di si felice innesto*[2], ne sont autre chose que les *Sevillanas* qui se chantaient vers la fin du XVIII[e] siècle. La mélodie est ici imitée sans détours, et la seconde et la troisième variations, exécutées par *Rosina* et *Almaviva* sont admirablement réussies dans le caractère espagnol. Pour vérifier ce fait il est nécessaire de recourir à la partition gravée, car ce *finale*, qui ne manque pas d'intérêt, est généralement supprimé au théâtre.

Le cas du *Barbier de Séville* — et les exemples que nous venons de citer nous semblent assez probants — ne fut pas unique, car il existe d'autres partitions italiennes de la même époque dans lesquelles on peut trouver des traces de l'influence exercée par les *tonadillas*. Pendant longtemps l'*Ouverture* de l'opéra-bouffe de Mercadante : *I due Figaro* a été très populaire et généralement applaudie. Cet ouvrage, écrit par le maître napolitain spécialement pour l'Opéra italien de Madrid, où il fut représenté pour la première fois en 1827, est presque entièrement composé sur des thèmes d'origine espagnole, traités, comme on peut bien le penser, à l'italienne. La page la plus saillante de cette partition aujourd'hui justement oubliée est l'*Ouverture* conçue dans le style de Rossini et terminée par une *stretta* entraînante, d'un rythme rempli de vie et de chaleur, qui n'est autre chose qu'une habile transposition instrumentale de la fameuse *Tirana del Tripili*, charmante création attribuée au populaire Don Blas de Laserna. La vogue de cette endiablée chanson devenue rapidement populaire fut énorme et a persisté jusqu'à nos jours. Nous nous souvenons de l'avoir entendue plus d'une fois dans notre enfance, ainsi que de notre surprise en écoutant à Rome l'*Ouverture* de Mercadante, l'une des rares pages qui ne soient pas disparues de ce maître un jour pourtant célèbre, et cela peut-être grâce à la fraîche et vibrante inspiration de l'inconnu *tonadillero* espagnol.

Bien avant qu'en Italie, les *tonadillas* et les chansons populaires espagnoles étaient connues et appréciées en Allemagne. Le témoignage de Charles Burney en fait foi. Dans l'intéressant *Journal* du voyage qu'il entreprit de 1770 à 1772, au cours duquel il parcourut la France, l'Italie, l'Allemagne, les Pays-Bas et la Hollande, dans le but de recueillir des matériaux pour l'histoire de la musique qu'il avait projeté d'écrire, le savant musicographe nous raconte qu'à Munich il eut l'occasion d'entendre un certain Signor Don Panzachi, excellent ténor, chanter des *tonadillas* et des *seguidillas*. « Je dois à ce brave chanteur — écrit Burney — des renseignements détaillés sur la musique espagnole, car il a vécu en Espagne pendant neuf années. Non content avec cela, il m'a prêté plusieurs bons livres espagnols concernant la musique, et a été assez bon pour chanter devant moi certaines *tonadillas* et *seguidillas*. Des personnes qui ont habité ce pays m'ont dit qu'il les chante très bien et aussi naturellement que cela est possible à quelqu'un non né en Espagne[3]. » Ce passage nous semble assez curieux, car tout au moins il nous prouve comment les chansons espagnoles se propageaient à l'étranger. Du reste on se souviendra que dans le passé il en fut de même et que ces créations originales de l'esprit national ne laissèrent jamais d'exercer, soit par leurs rythmes, soit par leurs formes particulières, quelque influence sur les développements de l'art universel.

Nous avons longuement étudié la *tonadilla*, car elle fut en réalité l'une des dernières manifestations de la musique dramatique espagnole. Pendant presque toute la première moitié du XIX[e] siècle, cette branche de l'art ne fit que traîner une vie misérable. Il y eut bien quelques essais isolés pour en tenter un renouvellement, mais ces efforts nobles et généreux furent étouffés par l'indifférence ambiante et l'asservissement du goût à l'opéra italien. Rossini et son école deviennent les modèles suprêmes de l'art, et tous les musiciens, sauf quelques exceptions, tant à l'Église comme au Théâtre, à tort et à travers, ne font que les imiter. La déchéance est presque totale et absolue; du moins en apparence, car il serait absurde de croire que l'esprit foncier d'une race vivante et féconde peut s'éteindre tout d'un coup.

Le fait est que la guerre de l'indépendance signale un tournant de l'histoire : la vieille Espagne s'apprêtait à subir une transformation radicale sous l'empire des idées nouvelles qui venaient de briser beaucoup de choses du passé, et pendant cette période de transition tout reste indécis et indéterminé. La fusion des éléments nouveaux avec les anciennes traditions ne se fait qu'avec beaucoup de difficultés et non sans lenteur, mais enfin un jour tout s'harmonise et le naturel reprend le dessus, quelque peu renouvelé sans aucun doute, mais toujours le même dans son essence, car il serait impossible de s'en affranchir pour longtemps.

Tout d'abord nous verrons apparaître la *Zarzuela grande* qui malgré ses réelles et positives qualités, n'aboutit à rien, précisément par son caractère indéfini; elle tient trop encore de l'opéra *semiseria* italien et se rattache par beaucoup de

1. Nous avons en vue l'édition du *Barbiere di Seviglia*, imprimée chez Ricordi. Confronter page 12, mesures 10 et suivantes, et page 66, mesures 21 et suivantes.

2. Voir pages 311 et suivantes de la partition. Édition Ricordi.

3. Nous citons ce passage d'après la traduction allemande de l'ouvrage de Burney, que nous avons sous nos yeux :

Carl Burney's *der Musik Doctors Tagebuch seiner Musikalischen Reisen... Aus dem Englischen übersetzt.* (La traduction est faite par E. D. Ebeling et J. H. Bode, l'un et l'autre amis personnels de l'auteur.) *Hamburg* : 1772-1773, *bey* Bode, 3 vol. (Vol. II, page 90). L'ouvrage original : *The present state of Music...* etc., fut publié à Londres (T. Becket and Co. 3 vol.) en 1771-1773.

côtés à l'opéra-comique français. Ce qu'il y a de mieux en elle, ses seuls traits de race, elle les a hérités de la *tonadilla*. Tout de même la conception fondamentale du drame lyrique a trop évolué avec le courant du siècle pour que la *zarzuela* pût répondre et satisfaire aux besoins esthétiques de notre temps. Les trois genres artistiques d'où elle provenait étaient morts ou irrémissiblement condamnés à mourir, donc elle ne pouvait que suivre leur triste et fatale destinée. Plus tard elle reparaît sous une forme amoindrie et resserrée, plus proche encore de la *tonadilla* — dont elle n'est, à vrai dire, qu'une transformation — et par conséquent de l'âme nationale. Nous faisons allusion à ces petites *zarzuelas* qui ont formé le *género chico*, genre non dépourvu de grâce ni de couleur, mais visant trop bas pour avoir la moindre portée transcendante et qui disparaît dans sa propre petitesse. Certes nous ne contesterons pas son importance, il a aussi ses prétentions wagnériennes et modernistes, mais de même que le modèle dont il s'est indirectement inspiré, la vieille *tonadilla*, il n'a qu'une valeur plutôt documentaire qu'artistique.

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

PREMIÈRE PARTIE

I. — Théoriciens. — Musique religieuse. — Organistes.

A mesure que nous nous rapprochons de l'époque contemporaine notre tâche devient beaucoup plus difficile et par trop complexe, d'autant plus que les renseignements, souvent contradictoires, abondent, et qu'ils rendent peu aisé à discerner une vérité moyenne et à établir par soi-même un jugement raisonné. D'autre part on ne saurait prétendre tout connaître de première main, car une vie entière de patientes études et de longues veilles n'y suffirait point. Il faut donc procéder avec une extrême prudence et tâcher de ne puiser qu'aux sources les plus pures en tenant toujours compte de l'évolution progressive du goût et de la culture générale. Remarquons encore que la critique, à peu près inconnue pendant les siècles précédents, commence à exercer un rôle actif presque dès le début de la période dont nous allons entreprendre l'étude, et qu'il est convenable et juste de connaître l'opinion contemporaine pour bien apprécier l'importance d'un ouvrage et la place qui lui revient de droit dans l'histoire du développement artistique. Le problème devient plus compliqué par suite du temps d'obscurcissements, de troubles et pour ainsi dire d'éclipses, qui précède et suit la guerre de l'indépendance, longue période durant laquelle on ne fit guère autre chose qu'importer ou imiter les productions italiennes. Néanmoins la vraie musique espagnole n'était nullement disparue et, de temps à autre, révélait son existence. Cette partie de l'histoire de l'art national est assez confuse et embrouillée, et reste bien peu connue non seulement de la science européenne, mais même des érudits espagnols. Malgré l'opinion généralement admise, par le fait qu'il s'agit d'une époque de transition, elle nous paraît mériter d'être éclaircie dans ses grandes lignes et exposée dans son ensemble.

L'influence italienne, qui premièrement ne s'était exercée que sur la musique dramatique, envahit même le genre religieux, dernier retranchement des glorieuses traditions du passé. Au style si pur, si noble et si sévère des chefs-d'œuvre d'autrefois, succèdent la façon mondaine, la sensiblerie criarde et le goût frivole. En un mot Rossini est le modèle suprême, et pour un moment sa suprématie devient absolue et indiscutée. Sa domination du reste fut universelle et l'Espagne ne constitue sous ce rapport aucune exception. Le génie caractéristique du maître justifie fort bien et explique son prodigieux succès; avec plus de hardiesse et de flexibilité qu'on ne l'avait fait avant lui, il emploie toutes les ressources que l'accumulation d'études prolongées et persistantes avait mises au service de la virtuosité vocale.

Comment contrecarrer ce mouvement et empêcher la plupart des musiciens de le suivre, surtout si l'on pense à l'attraction inévitable exercée par le triomphe sur des esprits peu courageux et avides de partager de faciles succès? Sans doute si la traditionnelle culture nationale eût persisté dans son même degré de splendeur, le mal aurait pu être entravé et se limiter dans ses développements. Mais l'ancienne science qui se plaisait aux plus hautes spéculations esthétiques, par suite du pédantisme outré des Cerone et des Nasarre et des disputes ridicules, s'était figée en des règles rigides et inflexibles ne laissant aucune liberté à la fantaisie créatrice du compositeur. L'enseignement des maîtrises, autrefois centres du savoir et gardiennes de la tradition et du style, était réduit à une pratique routinière. La moindre hardiesse de pensée, la plus petite infraction aux doctrines généralement admises sont irrémissiblement condamnées, de façon que toute inspiration personnelle ou originale est étouffée sous un amas de lieux communs et de formules surannées et désuètes.

Car il faut reconnaître que les audacieuses théories proclamées par le docte jésuite Eximeno n'avaient eu presque aucun écho parmi les maîtres espagnols. Pour la plupart ils restèrent fidèlement attachés, non aux vénérables doctrines du passé, mais à des formulaires scolastiques qui leur évitaient le travail de faire de nouvelles études. Avec les règles connues et consacrées on était sûr de bien faire et d'obtenir l'approbation des soi-disant savants possesseurs hermétiques des arcanes de la science; pourquoi donc se laisser entraîner par des idées logiques sans aucun doute, mais franchement révolutionnaires, qui venaient troubler un état de choses solidement établi? Au fond cette façon de penser trahissait une apathie et un manque d'intérêt plus que coupables. Pourquoi lutter contre la médiocrité générale lorsqu'on a la certitude que tous les efforts seront perdus?

Il existait tout de même une certaine élite qui s'efforçait de réagir contre la stagnation et l'encrassement de l'art. Nous en avons la preuve dans quelques curieux opuscules critiques, devenus d'une extrême rareté, et imprimés pendant les premières années du xixe siècle en Catalogne et à Valence, régions où les vieilles traditions se sont le plus longtemps conservées. Nous faisons allusion en premier lieu à la brochure intitulée : *Lettre d'un ami à un autre lui donnant des avertissements afin*

qu'il réussisse à se faire juger comme Maître d'une chapelle musicale, doué de bon goût et de pensées délicates[1]. Ces *Avis*, au nombre de XXVI, sont rédigés non sans verve ni malice, dans le même style employé par MARCELLO dans sa fameuse satire *Il teatro alla moda* (Venise, vers 1722), c'est-à-dire que l'anonyme écrivain signale les défauts des musiciens en leur donnant le conseil de faire ce qu'ils devraient prendre soin d'éviter, et d'exécuter avec platitude tout ce que la routine et le mauvais goût du public leur demandent. Dans l'*Avis XV*, par exemple, il est indiqué de s'abstenir de composer des morceaux à huit ou à douze parties — sans doute critiquant les procédés glorieux de l'école de Valence, — « *car cela coûte beaucoup de travail et n'éblouit pas le public* »[2]. Autre part (*Avis XXIII*) il est conseillé au maître de chapelle ou directeur d'orchestre de ne se présenter en public qu'habillé avec beaucoup de recherche (*Currutaco*), afin d'attirer les regards de l'assistance.

Cette spirituelle plaquette fut suivie d'une autre un peu plus développée, rédigée sans aucun doute par la même personne[3]. Aux *XXVI avis* de la première, correspondent *XXVI coups de massue*, c'est ainsi que l'auteur, toujours inconnu, dénomme ses nouveaux avertissements, dans lesquels il insiste sur ses antérieures observations. A propos des compositions compliquées à plusieurs parties il ajoute que, pour un maître véritablement docte, ce qui fait suer du sang à la plupart, doit être simple comme de l'eau; c'est pourquoi, toujours que cela lui plaise, il pourra composer à *huit*, à *douze* et même à *douze mille voix*[4]. La boutade ne manque pas d'à-propos si l'on tient compte des abus commis par l'école contrapontique et des exagérations grotesques des imitateurs maladroits de GOMES, qui, sans posséder la grandeur de conception du fameux maître valencien, prétendaient vainement reproduire ses vastes constructions harmoniques. Enfin un troisième opuscule[5] se rattache aux deux autres dont nous venons de parler et il est encore plus spirituel, si possible, dans la finesse et l'opportunité de ses critiques. Sous forme de dialogue entre un professionnel et un amateur, on y commente tout ce qui est dit tant dans les *Avis* que dans les *Coups de massue*. Bien que leur importance ne soit pas très grande, nous nous sommes arrêtés un instant sur ces plaquettes qui nous semblent refléter d'une façon assez exacte l'état des esprits parmi les musiciens, au début du XIX[e] siècle.

Le fait est que l'enseignement de la musique était tombé au plus bas niveau. D'abord les maîtres s'abandonnèrent sans réserve aux fugues, aux canons et aux diverses subtilités du contrepoint. Le travail se substitua à l'art et la patience fut prise pour du génie. Peu à peu le goût pour ces vains artifices, n'ayant d'autre mérite que la difficulté vaincue, devint de la folie, et le but de la musique ne fut autre que composer des espèces d'énigmes, de logogriphes et d'anagrammes. Le fameux hymne de l'Office de Saint Jean : *Ut queant laxis*... qui avait donné leurs noms aux six notes de la gamme primitive servit de prétexte pour des imitations plus ou moins ridicules. Un des exercices le plus apprécié dans les maîtrises consistait à dicter aux élèves, des vers comme les suivants : LA FAbrique *suprême — Mon RÈgne céleste*[6]..., à peu près dépourvus de sens, mais l'habileté de l'artiste était mesurée d'après le soin qu'il avait pris de placer sous chacune des syllabes formant le nom d'une note — *la, fa, ré*, par exemple — le son même qu'elles désignaient. Cela n'avait aucune fin pratique, mais cela était d'autant plus difficile qu'il fallait l'écrire à quatre, voir à huit parties, parfois même en canon ou en fugue, ce qui exigeait des efforts inouïs. L'effet obtenu était presque toujours nul ou pour le moins grotesque. On n'y faisait pas attention, le pauvre élève affolé avait sué jusqu'au sang pour prouver sa science et, comme disait le brave M. Jourdain : *Oh, la belle chose que de savoir quelque chose!*

Vainement le PÈRE EXIMENO avait combattu ces véritables aberrations artistiques avec son fameux roman DON LAZARILLO VIZCARDI, le mal était trop profondément enraciné pour l'extirper d'un seul coup. Tout de même le début du XIX[e] siècle vit fleurir quelques didacticiens dignes d'estime. Parmi eux nous citerons, en premier lieu, DON JOSÉ NONÓ, auteur d'une remarquable *École complète de Musique*[7], *d'après un système conçu sur les lois naturelles, l'expérience des meilleurs maîtres et les observations des philosophes*, publiée à Madrid en 1814. Cet ouvrage, excellent sous tous les rapports, nous prouve les solides et vastes connaissances de ce musicien à peu près inconnu, qui, tout en s'inspirant des théories de RAMEAU, a des idées et des opinions personnelles. Le XXII[e] chapitre de la 1[re] partie : *Que la melodia nace de la armonia* (La mélodie naît de l'harmonie) présente le plus vif intérêt et nous semble très avancé pour son époque. Il est regrettable que ce travail soit resté incomplet. On ne sait pas grand'chose de NONÓ. Catalan, né le 31 décembre 1776 à San Juan de las Abadesas, il mourut à Aranda de Duero, le même jour de l'année 1845. Dans la dédicace au roi FERDINAND VII qui précède le *Traité* dont nous parlons, il juge son œuvre *aussi neuve que nécessaire* et espère qu'elle obtiendra « *un accueil aussi favorable que les Symphonies que j'eus l'honneur de présenter à Votre Auguste Père*...[8] ». Ces

1. *Carta de un Amigo à otro, dándole unos avisos á fin de que logre ser tenido por Maestro de Capilla de Música de bello gusto y delicados conceptos* (Un opuscule in-4° de VIII p., s. l. n d., signé par les initiales D. N. P. S. F.). Bibl. de la *Diputación Provincial* à Barcelone.

2. Voir *loc. cit.*

3. *Contestación á la Carta de un Amigo á otro, dándole unos Avisos á fin de que logre ser tenido por Maestro de Capilla de Música de bello gusto y delicados conceptos ó más bien : Mazas á los XXVI Avisos que contiene dicha Carta. Valencia, por* MIGUEL ESTEVAN... Año 10 (sic) (Un opuscule in-4° de 26 pages, signé I. G. D. *Imprimase* : LLAMAS). Bibl. de la *Diputación* de Barcelone.

4. Voir *loc. cit.*

5. *Conversación Primera de dos que tuvieron sobre unos papeles impresos intitulados* AVISOS Y MAZAS *un Maestro de Capilla de esta Ciudad, y un Sugeto cuyo nombre nada importa que se diga ó se calle. Valencia, por* MIGUEL ESTEVAN. Sans date. (Une brochure in-4° de 32 p.) A la Bibl. de la *Diputación* de Barcelone.

6. Voici le texte original de ce bizarre exercice musical qui était généralement adopté dans presque toutes les maîtrises :

LA FAbrica suprema
Mi REino celestial
Del infeliz mortal
Hara MIOFA soltando... etc.

Il en existe un grand nombre de variantes, aussi niaises les unes que les autres.

7. *Escuela completa de Música. Sistema fundado en la naturaleza, en la experiencia de los mejores profesores, y en las observaciones de los filósofos más ilustrados... por* J. NONÓ. *Madrid : Imprenta que fué de* FUENTENEBRO, 1814 (Bibl. de l'auteur).

8. Voir *loc. cit.*

compositions sûrement estimables, si nous tenons compte du grand savoir technique de leur auteur, semblent malheureusement perdues. On cite aussi de NONÓ un *Traité de composition moderne* [1], mais il nous faut avouer que nous n'avons jamais eu occasion de le voir.

Fort apprécié pendant le premier tiers du XIXe siècle, au point d'obtenir deux éditions en peu d'années (1815 et 1820), fut l'ouvrage didactique, comprenant non seulement les éléments de la musique, mais aussi ceux de l'harmonie et du chant, intitulé *La Melopea* [2]. Son auteur, DON MIGUEL LOPEZ REMACHA, chanteur distingué qui mourut à Madrid le 14 avril 1827, occupa pendant de longues années une place de chapelain à la Chapelle Royale. Son portrait, peint par le célèbre DON VICENTE LOPEZ, se trouve au Musée du Prado.

De 1815 date aussi le *Traité théorique et pratique de Contrepoint* [3] rédigé par DON JOAQUÍN MONTERO, organiste de l'église de *San Pedro el Real*, à Séville. D'après lui, le savant EXIMENO est le premier qui a brisé les barrières de la routine, et dans son ouvrage on trouve beaucoup à apprendre bien qu'on y rencontre parfois plus d'un point discutable. Ce raisonnement assez juste serait plus estimable si les exemples de contrepoint donnés par MONTERO ne laissaient pas trop à désirer, tout autant au point de vue du goût qu'à celui de la pureté. Il aurait aussi publié un *Résumé harmonique* (*Compendio armónico*), divisé en quatre parties qui traitent respectivement du plain-chant, du chant figuré, du contrepoint et de la composition.

Signalons rapidement toute une série d'ouvrages du même genre comme l'*Examen instructivo sobre la música* (Madrid, 1818), du professeur des enfants de chœur de la Chapelle Royale D. PEDRO ALMEIDA Y MOTTA; les *Juegos músicos* (*Jeux musicaux*, Cadix, 1823) de DON JOAQUÍN SANCHEZ DE MADRID, aussi auteur d'un *Nouveau système musical théorique physico-mathématique* [4], imprimé à Cadix en 1842, bizarre élucubration où se trouve un essai sur la façon d'employer les instruments à l'orchestre; les *Elementos prácticos de canto llano* (plain-chant) *y figurado* (Madrid, 1827) de D. JOAQUÍN GARCÍA CASTAÑER, chantre de l'église de Saint-Jean-Baptiste de Valence; les *Principes de l'harmonie et de la modulation* [5], suivis d'un petit *Dictionnaire musical*, de D. ANTONIO GUIJARRO Y RIPOLL; et enfin la *Escuela elemental del noble arte de la música y canto* (Barcelone, 1834), dédiée à la Reine MARIE-CHRISTINE DE BOURBON, par D. MANUEL CAMPS Y CASTELLVI, ténor attaché à la Chapelle Royale et chapelain du Couvent de las *Descalzas Reales* à Madrid. Tous ces divers ouvrages n'ont pas de grandes prétentions et ne visent qu'un but purement pratique.

A un ordre plus élevé appartiennent les travaux de D. JOSEF JOAQUÍN DE VIRUÉS Y SPINOLA, adjudant général de l'armée espagnole, président de l'Académie royale des sciences de Madrid, membre d'un grand nombre de sociétés savantes et académicien philharmonique de Bologne, né à Jerez de la Frontera en 1770, et décédé à Madrid le 13 mai 1840. Cet illustre personnage s'est occupé de la théorie de la musique d'une manière plus sérieuse que ne semblaient le permettre les devoirs de sa haute situation. Déjà dès 1824 il exposait les principes du système qu'il devait développer plus tard dans un ouvrage de longue haleine, dans un opuscule intitulé *Cartilla harmónica* [6], traduit en français par E. NUÑEZ DE TABOADA sous le titre : *Éléments d'harmonie et de contrepoint expliqués en six leçons* (Paris, FOURNIER, 1825). Persuadé qu'il avait découvert le secret de la nature concernant la génération de la mélodie et les origines de l'harmonie, ainsi que de tous les genres de contrepoints et de compositions, le général VIRUÉS, considérant la musique comme science, employa plus de dix ans à combiner les diverses parties d'une nouvelle théorie musicale dans un livre publié sous le nom bizarre de *La Geneuphonia ó generación de la Bien-Sonancia Música* [7]. ROSSINI, qui se trouvait en Espagne lorsque l'auteur finissait son ouvrage, bien qu'indifférent aux problèmes scientifiques, donna son approbation aux doctrines du général, et même écrivit un *Canon à 4 voix*, signé à Madrid le 22 février 1831, pour enrichir le volume. Quoiqu'un peu trop exclusives, les doctrines de VIRUÉS ne laissent pas de présenter un certain intérêt, bien que la nouvelle nomenclature qu'il a cru devoir employer en rende la lecture assez difficile. Tout le système se réduit à l'emploi de trois seuls accords, que l'auteur affuble des noms de *cadencia* (tonique), *precadencia* (dominante) et *trascadencia* (sous-dominante), c'est-à-dire les trois accords naturels qui déterminent la tonalité. Cela n'est pas très loin du système harmonique de FÉTIS, dont le fondement n'est autre que la théorie soutenue par le didacticien espagnol, et sous cet aspect VIRUÉS doit être jugé comme le véritable initiateur d'un principe fécond, car il fut l'un des premiers à saisir le rôle fondamental des accords construits sur les premier, quatrième et cinquième degrés de la gamme. Par malheur il poussa trop loin ses déductions, compliquant le tout par l'emploi de dénominations inusitées. C'est ainsi que l'ensemble de la cadence tonale est désignée par le nom de *Tipomètre*, et s'appuie sur une *basse tipométrique*. Le *Politonogamisme* n'est autre chose que la division mathématique de l'octave en vingt et un tons, simple abstraction métaphysique, qui, au dire de l'auteur, forme *une hypothèse suffisante pour expliquer toutes les parties de la gamme et leur fonctionnement, ayant la même utilité (sous le rapport des sciences humaines) qu'un principe évidemment certain* [8]. Pour finir, l'auteur affirme que *le seul genre*

1. *Gran mapa armónico, que contiene todos los materiales de la ciencia de la música, ó la composición moderna; invención original de* D. JOSÉ NONÓ. *Madrid, 1814.*

2. *La Melopea ó Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo, del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía, para perfeccionar un buen músico y cantor... por* D. MIGUEL LOPEZ REMACHA. *Madrid, Imp. de* FUENTENEBRO, 1820 (La première édition date de 1815). A la Bibl. *Nacional* à Madrid.

3. *Tratado Teórico-Práctico sobre el Contrapunto, por* DON JOAQUÍN MONTERO... *Imprenta Real y Mayor (Sevilla?)*, 1815. Bibl. de la *Diputacion* à Barcelone.

4. *Nuevo Sistema Músico-Teórico-Físico-Matemático, por* JOAQUÍN SANCHEZ DE MADRID. *Cadiz, 1842. Imprenta de* LÁZARO ESTRUCH. Bibl. de la *Diputación*, Barcelone.

5. *Principios de Armonía y Modulación dispuestos en doce lecciones..., por* D. ANTONIO GUIJARRO Y RIPOLL. *Valencia, oficina de* MANUEL LOPEZ, *Junio, 1831*. Bibl. de la *Diputación* a Barcelone.

6. *Cartilla harmónica o el Contrapunto explicado en seis lecciones..., por* DON JOSÉ VIRUÉS. *Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1824.* Bibl. *Nacional*, Madrid.

7. *Dedicada á S. M. la Reina... Adoptada por el Real Conservatorio de Música para único método de Enseñanza, Harmonía, Contrapunto y Composición... Madrid, en la Imp. Real. Año de 1831.*

8. Voir *loc. cit.*

véritable (*parce qu'il est le seul générateur*) *est celui qu'on nomme diatonique ou heptacorde. formant la gamme ou puissance tonogammique*, proposition qui le pousse à soutenir des idées aussi hasardeuses que la suivante : *La génération harmonique provient de la destruction et non de la résonance, comme le prétendent les* [*auteurs*] *modernes; elle ne provient pas non plus des proportions mathématiques, comme on a voulu le prouver depuis les époques les plus reculées* [1].

Nous nous sommes quelque peu arrêté sur cette œuvre extravagante, car pour le moins elle est personnelle et vise à une certaine originalité. Tant par ses qualités, bien moindres pourtant que ses défauts, et surtout par ceux-ci, elle s'affiche indépendante et prétend rompre avec la routine généralement admise, audace qui mérite d'être estimée. Comme toutes les spéculations du même genre tendant à résoudre, d'une façon plus ou moins fortunée, les problèmes fondamentaux de l'art, la *Geneuphonia* souleva de vives discussions et eut son heure de vogue et de succès. En Espagne, elle fut accueillie avec enthousiasme et tout de suite adoptée comme méthode d'enseignement, par CARNICER, titulaire de la classe d'harmonie au Conservatoire de Madrid, nouvellement fondé, et par ANDREVI, pour l'école annexée à la Chapelle Royale, dont il était alors directeur. Nous connaissons même une traduction anglaise [2] de l'ouvrage de VIRUÉS. Mais cet engouement ne pouvait durer beaucoup, et bientôt l'auteur et ses doctrines furent complètement oubliés.

Pour une longue période la science musicale espagnole allait s'éclipser; pendant presque tout le reste du siècle, malgré les tentatives louables d'ESLAVA, on peut affirmer qu'elle n'a vécu que d'emprunts faits aux théoriciens étrangers. Il y eut cependant quelques publications acceptables qu'il serait injuste d'oublier. Nous citerons entre autres le *Tratado de Armonia* [3]... de SORIANO FUERTES, père du futur historien de la musique en Espagne; celui, beaucoup plus important, d'ANDREVI [4], maître démissionnaire de la Chapelle Royale, directeur plus tard de la maîtrise de la Cathédrale de Bordeaux, qui mérita les honneurs d'une traduction française (*Traité d'harmonie et de composition*. Paris, chez PÉRISSE frères, 1848) et valut au maître espagnol une lettre très flatteuse d'AUBER, en ce temps-là directeur du Conservatoire; le *Cours complet de Musique théorique et pratique* [5] de MARIANO DE PRELEZO, consul d'Espagne à Jérusalem, mort à Quibel, en Turquie, le 15 janvier 1862, ouvrage qui souleva une polémique très vive entre son auteur et les rédacteurs de la *Gaceta Musical de Madrid*, spécialement le célèbre ESLAVA, directeur de la Chapelle Royale; et enfin le *Traité élémentaire théorique et pratique d'harmonie* [6] de D. FRANCISCO DE ASIS GIL, né à Cadix en 1820 et décédé à Madrid en 1861, premier prix de composition du Conservatoire de Bruxelles et professeur d'harmonie à celui de la capitale d'Espagne, qui fut le propagateur et le champion des doctrines musicales de FÉTIS dans la Péninsule. L'apparition de cet ouvrage, dédié au savant musicographe belge par un de ses meilleurs élèves, fixe une date dans l'histoire de l'enseignement officiel de la musique en Espagne, car GIL fut vainqueur sur toute la ligne dans la lutte qu'il eut à soutenir contre CARNICER, dernier représentant du passé, qui, quoique assez influencé par l'italianisme, était néanmoins un hardi défenseur des traditions nationales. Nous en aurons la preuve en étudiant les œuvres de son élève, le glorieux BARBIERI, le plus foncièrement espagnol des musiciens du second tiers du XIX[e] siècle.

Le plain-chant et la musique liturgique, bien moins cultivés que par le passé, ne sauraient tout de même être absolument délaissés dans un pays aussi pieux que l'Espagne. Sur ce sujet nous citerons la *Breve instrucción del canto llano* (Madrid, 1820) de JOAQUIN GIL, professeur de plain-chant au séminaire de Saint-Thomas de Villanueva à Valence; l'*Arte de canto llano* (Madrid, 1827) de FRAY JUAN RODÓ, moine hiéronymite de l'Escurial, qui n'est en réalité qu'une refonte simplifiée du *Traité* beaucoup plus important, publié en 1778, par le Père IGNACIO RAMONEDA, maître de chapelle du même monastère; le volumineux recueil en trois volumes, comprenant les offices de toute l'année ecclésiastique, intitulé *Promptuaire du plain-chant grégorien, d'après la pratique de l'église primatiale de Tolède*... etc. (Madrid, 1799-1800), rédigé par DON VICENTE PEREZ MARTINEZ, Ténor de la Chapelle Royale, dont une seconde édition [7], corrigée et augmentée, fut mise au jour en 1828-1829 par DON ANTONIO HERNANDEZ, chantre distingué et auteur lui-même d'une *École de plain-chant réduit à l'emploi exclusif de la clef de fa sur la quatrième ligne* [8], ouvrage purement pratique et de ce chef très répandu. Au même genre appartiennent les *Elementos prácticos de Canto-Llano y figurado, con varias noticias históricas relativas al mismo* (*Madrid*, MARTINEZ DÁVILA, 1827) de D. JOAQUIN ELEUTERIO GARCIA CASTAÑER, natif de la ville de Guadasuar et chapelain chanteur de la paroisse des Saints-Jean-Baptiste et Évangéliste à Valence; le *Método nuevo para aprender con facilidad el Canto llano y la Salmodia*... (Madrid, 1828) de FRAY JOSÉ IGNACIO DE LARRAMENDI, moine franciscain et organiste de son couvent à Mondragon; la *Escuela elemental del Noble Arte de la Música*... *y conocimiento del Canto Llano*... (Madrid, 1834) du chapelain du Couvent de *las Descalzas Reales* à Madrid, D. MANUEL CAMPS Y CAS-

1. Voir *loc. cit.*

2. *An original grammar of harmony, counterpoint, and musical composition, or, the generation of euphony reduced to natural thruth, preceded by the elements of music. By the late General* J. J. DE VIRUÉS Y SPINOLA, *and* F. T. A. CHALUZ DE VERNEVIL... *London*, LONGMAN AND Co, 1851. (Conser. de Bruxelles.)

3. ... *y Nociones generales de todas las especies de contrapunto... Madrid, Almacén de Música de* LODRE; *1845*.

4. *Tratado Teórico-Práctico de Armonia y composición*... *Barcelona, Imprenta de* D. PABLO RIERA, *1848*.

5. *Curso completo de Música teórica-práctica por un Método nuevo, sencillo y claro*..., *por* D. MARIANO DE PRELLEZO... *Segunda edición, corregida y aumentada. Madrid*, 1855. *Imprenta de* D. PABLO MONTERO. La première édition date de 1851.

6. *Tratado elemental Teórico y Práctico de Armonía, dedicado á Mr.* F. J. FÉTIS, *Maestro de Capilla de S. M. el Rey de los Belgas y Director del Conservatorio de Bruselas, por* FRANCISCO DE ASIS GIL. CASIMIRO MARTIN, *editor. Madrid* (sans date, mais sûrement de l'année 1855). Remarquons que l'auteur avait publié auparavant une traduction directe du *Traité d'harmonie* du célèbre théoricien belge : *Tratado completo de la teoria y práctica de la Armonia*... *Madrid*. M. SALAZAR, 1844.

7. *Prontuario del Cantollano Gregoriano para celebrar uniformemente los divinos oficios todo el año, asi en las Iglesias Catedrales, como en las Parroquias y conventos*..., *por* D. VICENTE PEREZ MARTINEZ... *Nuevamente corregido y aumentado por* D. ANTONIO HERNANDEZ... *Madrid, en la Imprenta Real Año de 1828*. Les deux autres volumes datent de 1829.

8. *Escuela de Canto Llano para formar con el solo uso de la clave de fa en cuarta raya un perfecto salmista, sin que por eso dejen de conocer las otras*... *por el Presbitero* DON ANTONIO HERNANDEZ. *Madrid, en la Imprenta Real, 1830*.

TELLVI ; et le petit traité de D. BENITO ANDREU, maître de chapelle à Mahon, dans les Iles Baléares, qui porte le titre *El canto llano simplificado en su Notación y en sus Reglas* (Barcelone, 1851). Il va sans dire que, comme dans tous les ouvrages publiés pendant cette période, où les vraies traditions grégoriennes étaient complètement perdues, les mélodies liturgiques publiées dans ces divers volumes sont presque toujours mal transcrites et souvent horriblement défigurées. Quant à la théorie, il faut reconnaître qu'elle était bien déchue depuis l'époque où écrivaient les MARTINEZ DE BIZCARGUI, les CERVERA, les MONTSERRAT ou les MONTAÑOS, maîtres glorieux dont les œuvres sont des exemples du véritable savoir dans la science du chant religieux. Malgré leurs plus grandes prétentions, on ne peut que dire la même chose de la *Méthode scientifique et pratique de plain-chant*[1] de l'organiste de Barcelone D. MIGUEL MASRAMÓN Y GODÓ, ou du *Nuevo Método de Canto-llano reformado* (Madrid, 1859), composé par le prêtre D. SALVADOR MARIA DE REMENTERIA.

Par contre une autre branche des études musicales jusqu'alors complètement oubliée, l'histoire de l'art, commence à se développer. En 1801, sous les initiales *J. M. C. B.* (le savant M. MENÉNDEZ Y PELAYO croit lire JOSÉ MARIA CALDÉRÓN DE LA BARCA), parut à Barcelone un *Discours historique sur les origines et les progrès de la science de la musique*[2]. Ce premier essai, bien que fort sommaire, mais accompagné de notes substantielles, ne laisse pas d'être intéressant. L'auteur anonyme y fait preuve d'une grande clairvoyance en ne s'abreuvant qu'à des sources excellentes ; il s'inspire surtout des doctrines d'EXIMENO qu'il exagère quelque peu, jusqu'au point d'affirmer que la Musique manque de principes constants. Ce premier essai ne tardera pas à être suivi d'un autre travail de bien plus grande envergure dû à D. JOSÉ TEIXIDOR, catalan d'origine, d'abord maître de la chapelle du Couvent de *las Descalzas Reales*, puis successeur de NEBRA à la Chapelle Royale, dont il fut organiste jusqu'à sa mort survenue en 1814. Dans ses *Discours sur l'histoire universelle de la Musique*[3] il se montre doué d'une assez vaste érudition et non dépourvu de sens critique, mais comme on peut bien l'imaginer, si l'on tient compte de l'époque où il fut rédigé, ce n'est qu'un ouvrage fort sommaire. Tout de même il est regrettable que TEIXIDOR n'ait pas publié le second volume qu'il promettait et qui devait traiter de l'*Histoire de la Musique en Espagne*. Le manuscrit était prêt pourtant, car SORIANO FUERTES l'eut entre les mains et en profita pour composer la vaste élucubration, dont nous aurons à parler dans la suite, et qu'il mit au jour vers le milieu du siècle.

Dans le même ordre d'idées se rangent les études folkloriques, dont l'initiateur en Espagne fut l'illustre SALINAS. Sur ces matières, toujours si intéressantes, nous avons à signaler le *Guipuzcoaco Dantza*[4], fort curieux travail concernant les danses populaires si originales du Pays Basque, dû aux patientes recherches de D. JUAN IGNACIO DE IZTUETA, natif de Zaldivar, au cœur même de la pittoresque et caractéristique *Euskerria*. Ce recueil, unique en son genre, contient des chansons et des danses populaires propres des *Euskalduns*, les primitifs *vascones* des Romains. Plusieurs ont une origine très ancienne, comme les *zortzicos* avec leur étrange mesure à cinq temps, l'*aurretzcu*, danse patriarcale, noble et chevaleresque, et les gais *arin-arin*, joyeux finales de toute *romeria* ou pardon. IZTUETA amoureux de son sujet, fait l'histoire de ces usages vénérables, et donne des règles pour exécuter les danses, souvent fort compliquées, et improviser les chansons d'après les coutumes traditionnelles. Tous ces renseignements sont d'autant plus précieux, que l'auteur se plaint déjà du progressif abandon des mœurs du passé et de l'envahissement croissant des modes étrangères.

De son côté la musique populaire de l'Andalousie ou *flamenca*, non moins originale, devait trouver quelques années plus tard un panégyriste enthousiaste dans la personne de l'illustre écrivain D. SERAFÍN ESTÉBANEZ CALDÉRON (EL SOLITARIO), l'ami de MÉRIMÉE. La série d'articles et d'études sur les us et coutumes des Andalous, ses compatriotes, qu'il publia de 1831 à 1832 dans la Revue de Madrid, *Cartas españolas*, et après dans divers autres écrits périodiques, sont du plus vif intérêt pour la connaissance des danses et des chansons populaires d'une des régions le plus pittoresque et colorée de l'Espagne. L'auteur lui-même les a recueillis dans le précieux volume intitulé *Escenas Andaluzas*, qui est orné de charmantes illustrations du dessinateur LAMEYER[5].

Sous certains rapports, à une des branches du folklore se rattachent des publications comme le recueil des anciennes chansons liturgiques des juifs espagnols et portugais[6], édité à Londres, en 1857, par EMANUEL AGUILAR, musicien originaire de la Péninsule, établi en Angleterre, qui se chargea d'harmoniser les mélodies primitives, tout en confiant le soin d'en faire une étude historique au REV. D. A. DE SOLA. Ce document, inséré en tête du volume, renferme d'assez bons renseignements sur le sujet.

Citons encore toute une série d'ouvrages dédiés à la jeunesse et aux premiers rudiments de la musique. En premier lieu ceux du colonel D. FRANCISCO AMORÓS Y ONDEANO, directeur du gymnase spécial

1. *Método Científico-Práctico de Canto Llano, compuesto por* D MIGUEL MASRAMÓN Y GODÓ, *Profesor de música, Opositor graduado en la Iglesia de Santa María del Mar y Organista del Real Monasterio de Religiosas Gerónimas y del de Carmelitas Descalzas de Barcelona... Barcelona, viuda de* PLA, 1858.

2. *Discurso Histórico acerca del Origen y Progresos de la Ciencia Música, por J. M. C. B. Barcelona, en la Imprenta del Diario por* D. PEDRO PABLO HUSSON DE LAPAZARÁN. *Año de 1801.* Précédé d'une belle gravure dessinée par CRUZ et burinée par COROMINAS.

3. *Discursos sobre la historia universal de la Música* (1 vol. in-4° de 333 p.). Madrid, 1804. Nous en avons vu un exemplaire en possession du maître PEDRELL.

4. Voici le signalement de ce curieux ouvrage rédigé dans la langue basque : *Guipuzcoaco Dantza Gogoangarrien condaira ero Historia Beren soñu zar, eta itz neurta edo versoaquin. Baite berac ongui Dantzatseco iracaste ero instruccioac ere. Obra balio andicoa eta chil premiazcoa, Guipuzcoatarren jostaldia gaitzic gabecoaquin, leudabicies etorgui Españar argui eta garbi aien oitura maitagarrien gordacaiatceco. Beraren Eguillea* D. JUAN IGNACIO DE IZTUETA, *Guipuzcoaco erri leial Zaldivian jaioa. Beardan Escubidearequin. Donostian,* IGNACIO RAMÓN BAROJA, *ren moldizteguian 1824 garren urtean eguiña* (Saint-Sébastien, 1824). Bibl. de la *Diputación* à Barcelone.

5. Cette première édition, faite à Madrid vers 1845, est devenue assez rare. Il en existe une autre moderne, qui forme le 6e vol. de la *Colección de Escritores Castellanos* (Madrid, 1881).

6. *The ancient Melodies of the Liturgy of the Spanish and Portuguese Jews, harmonized by* EMANUEL AGUILAR, *preceded by an historical Essay... by the* REV D. A. DE SOLA. *London,* WESSEL, 1857.

des sapeurs-pompiers de la ville de Paris et d'autres établissements similaires, où il avait introduit l'étude de la musique comme moyen de pédagogie. A cet effet il publia un recueil de *Cantiques religieux et moraux, ou la morale en chansons, à l'usage des enfants des deux sexes* (Paris, 1806), et pour propager son système pédagogique il rédigea un rapport[1] *sur l'école de chant de son gymnase*, présenté à la Société pour l'instruction élémentaire. AMORÓS mourut à Paris en 1843; natif de Valence et ayant servi dans l'armée et rempli successivement diverses fonctions civiles, il eut le tort de se rallier au parti du Roi intrus JOSEPH-NAPOLÉON. La restauration de FERDINAND VII l'obligea à se réfugier en France où il passa le reste de sa vie. Ce personnage nous rappelle le nom du catalan JOSEPH BOCOUS, qui collabora, pour certaines notices musicales, à la *Biographie universelle*, publiée par les frères MICHAUD. Envoyé en surveillance à Dijon lorsque NAPOLÉON porta la guerre dans sa patrie, son existence fut triste et misérable, au point que, devenu vieux et infirme, il fut réduit à accepter les secours de sa vertueuse et dévouée servante. BOCOUS, qui mourut à Florence, vers 1853, avait annoncé un ouvrage assez développé : *Le théâtre italien sous les rapports qui le concernent*, et qui devait être la rédaction des souvenirs anecdotiques de la fameuse MME. CATALANI. Cet ouvrage n'a point paru.

La mémoire de ces deux modestes artistes, morts à l'étranger, nous a retardé pour faire l'énumération des travaux sur les principes de musique publiés pendant le premier tiers du XIXe siècle. Successivement nous voyons paraître l'*Instrucción metódica, especulativa y práctica para enseñar á cantar y tañer la música moderna y antigua* (San Sebastián, 1802) de D. MATEO ANTONIO PEREZ DE ALBENIZ; les *Éléments de la Musique*[2] de D. PEDRO CLAPAROLS Y MARUÑS, professeur de piano et de danse à Barcelone; la *Grammaire musicale*[3] de D. JUAN ROCA Y BISBAL, devenue rapidement très populaire; les *Éléments de la Musique* (*Elementos Musicales. Método sencillo*... etc., Barcelona, 1839) de SALVADOR REGUART Y MESTRE, et enfin diverses *Méthodes de solfège*, comme celles de JOSÉ DE SOBEJANO (*Escuela de solfeo, según el estilo moderno... Madrid*, s. d., mais vers 1835), professeur au Séminaire royal des Nobles à Madrid, de GOLFIN, de PEREZ GASCÓN, organiste de la Cathédrale de Valence, dont il existe plusieurs éditions[4], et surtout l'excellente *Méthode de solfège et de chant*[5] publiée à Paris vers 1826 par le remarquable compositeur MELCHOR GOMIS, travail qui mérita des éloges flatteurs de la part de ROSSINI et de BOIELDIEU.

Nous ne saurions passer sous silence un fait aussi saillant que l'institution du *Conservatoire Royal de Musique*, fondé par Décret royal du 15 juillet 1830. A son origine il fut modelé sur les établissements analogues existant en Italie, et son premier directeur FRANCESCO PIERMARINI était même italien d'origine. Cela s'explique tout naturellement si l'on tient compte que l'initiative de cette création fut prise par la quatrième épouse de FERDINAND VII, la reine MARIE-CHRISTINE, de la branche napolitaine des Bourbons. Cantatrice elle-même, assez distinguée, la nouvelle souveraine ne s'intéressait qu'à la musique de son pays d'origine, et fut une protectrice décidée de ROSSINI et des compositeurs de son école. Le principal but visé par la fondation du *Conservatorio de María Cristina* — la reine lui ayant donné son propre nom — fut surtout l'enseignement du chant d'après les méthodes de Naples et de Milan. Le décret d'institution créait des cours de chant, de composition, de piano, de solfège, de violon, d'alto, de violoncelle, de contrebasse, de flûte, petite flûte et clarinette, de hautbois et cor anglais, de basson, de trombone, de cor, de harpe, de langue espagnole, de langue italienne et de danse. L'inauguration solennelle du nouvel établissement officiel eut lieu le 2 avril 1831, sous la présidence de la famille royale[6]. On peut s'imaginer quel put être l'enseignement donné sous la haute direction d'un ancien ténor italien des théâtres de Barcelone et de Madrid. Cependant parmi les artistes espagnols alors en vie on en comptait d'aussi illustres que CARNICER, GOMIS, GARCIA ou RODRIGUEZ DE LEDESMA, ce qui nous prouve une fois de plus que la musique nationale n'a jamais joui en Espagne de la protection officielle. Pendant de longues années le soi-disant *Conservatorio nacional* n'a fait autre chose qu'entraver l'essor et le développement de l'école musicale espagnole. Cela est sans doute fort regrettable, mais cela est ainsi et la vérité nous force à le reconnaître. Dans cette institution nationale on n'apprenait pas à chanter en espagnol, ce qui dépasse vraiment le paradoxe. Avouons pourtant que, le 6 mars 1832, on y exécutait un *melodrama lírico español* en deux actes intitulé *Los enredos de un curioso* (Les intrigues d'un curieux), dont la musique avait été composée en collaboration par CARNICER, ALBENIZ, SALDONI et PIERMARINI, mais cette tentative, isolée et sans lendemain, fut jugée comme une chose absolument secondaire et sans importance[7], l'essentiel pour les élèves devait être de bien chanter le quatuor de *Bianca e Faliero* ou le quintette bouffe d'*Il Turco in Italia*[8].

La difficile situation politique créée en 1833 par la mort de FERDINAND VII et la première guerre carliste fit pâtir le développement du nouveau Conservatoire; son budget fut peu à peu réduit et enfin, en 1838, le Gouvernement modifia d'une façon radicale sa constitution et ses règlements. De cette première période d'enseignement il ne sortit que quelques chanteurs de mérite, comme le soprano

---

1. *Lettre de M.* AMORÓS *à la Société pour l'instruction élémentaire, sur le recueil de cantiques qu'il a publié, et sur l'école de chant de son gymnase.* Paris, 1809.

2. *El Maestro y Discipulo de Música, Método breve y facil de Elementos generales de Música... arreglados al estilo moderno..., por* PEDRO PABLO CLAPAROLS Y MARUÑS... *Barcelona,* TORNER, *1825.*

3. *Gramática Musical dividida en catorce lecciones, obra utilísima para los que quieran aprender la Música..., por* JUAN BAUTISTA ROCA Y BISBAL. *Barcelona,* VERDAGUER, 1837.

4. *Principios de Solfeo y Canto para uso de los alumnos del Colegio Real de S. Pablo de Valencia, por* D. PASCUAL PEREZ Y GASCÓN... *Valencia,* 1848. C'est la date de la première édition. En 1857, l'auteur a réédité son ouvrage pour la cinquième fois (*Edición Manual del Método de Solfeo y Principios de Canto*... etc.), avec l'approbation du Conservatoire de Musique de Madrid.

5. *Méthode de Solfège et de Chant composée et dédiée à Madame* JOSÉPHINE DE LABORDE-BUSSONI, *par* JOSEPH GOMIS, *Professeur de chant. Paris, chez* PETIT, s. d. Cependant les lettres de ROSSINI et de BOIELDIEU, reproduites dans les préliminaires de l'ouvrage, sont datées respectivement du 24 et du 31 janvier 1826.

6. L'École de Déclamation ne fut inaugurée que le 1er septembre de la même année.

7. Voir, pour être édifié, le 4e vol. des *Cartas españolas* (pag. 336).

8. Deux des plus médiocres opéras de ROSSINI, justement oubliés.

Cristina Villó et le ténor Unanue, et quelques acteurs dramatiques distingués. Le nouveau régime ne fut pas plus favorable aux intérêts de l'art national; Piermarini, il est vrai, fut mis en retraite, mais on n'ajouta aucun nouveau cours au tableau préalablement fixé; bien au contraire, on supprima la classe de langue espagnole.

Néanmoins le public ne marchandait pas ses applaudissements aux représentations d'opéras italiens, chantés en espagnol, généralement sur des traductions infectes, rédigées au mépris de toutes les lois littéraires et même du sens commun. Remarquons que, vers ces mêmes années, l'Académie espagnole recevait communication d'un important ouvrage[1], où les qualités éminemment musicales de la langue castillane étaient mises en relief, avec autant de savoir que de clairvoyance, et autorisait sa publication dans un rapport très élogieux. L'auteur, D. Sinibaldo de Mas, né à Barcelone le 4 septembre 1809 et mort à Madrid le 24 novembre 1868, était un véritable érudit. Savant philologue, humaniste distingué et délicat traducteur de Virgile, il pouvait parfaitement s'acquitter de sa tâche. Il le fit de brillante façon, et son travail, plusieurs fois édité, n'a pas été surpassé jusqu'à présent. Par malheur les musiciens ne lui ont jamais accordé l'attention qu'il méritait et le *Système musical de la langue castillane* — tel était le titre de l'ouvrage en question — leur est resté à peu près inconnu. D'assez moindre importance, mais tout de même curieux comme toutes les études qui concernent la nécessité d'un Opéra national espagnol, est le volume du Père José Rius, recteur des écoles *Pies* de Mataró, intitulé : *Opera española* (Barcelone, 1841). Cet ouvrage est divisé en trois parties : premièrement, une traduction en vers castillans du *Belisario*, mis en musique par Donizetti, choix qui prouve le goût dominant de l'époque; en second lieu un jugement favorable de cet opéra médiocre, et, pour finir, un assez bon discours[2] sur le besoin, la convenance et l'utilité de chanter dans la langue nationale sur les théâtres lyriques.

Comme dignes de mention à des points de vue divers, nous indiquerons encore la *Tachygraphie musicale*[3] d'après la méthode inventée par Francisco Martín, ainsi que quelques essais, plus ou moins ingénieux, visant à simplifier ou renouveler le système de notation généralement admis. On se souviendra du *Sistema uniclave* (Madrid, 1824) conçu par le remarquable guitariste Moretti, dont nous avons parlé en traitant des œuvres de cet artiste qui exerça une réelle influence sur le développement de la technique de l'instrument national par excellence; cette tentative avortée fut suivie de celle que Don Francisco Frontera de Valldemosa, artiste distingué né à Majorque et élève du Conservatoire de Paris où il étudia sous la direction de Colet et d'Elwart, publia en 1858 sous le titre d'*Equinotation ou nouveau système des clefs musicales*[4]. Les idées de l'auteur n'étaient pas absolument originales, car elles s'inspiraient des théories de Monteclair et surtout de l'Abbé La Cassagne (*L'uniclefier musical...* Paris, 1768). L'*Equinotation* se réduisait à l'emploi des clefs habituelles, *sol* sur la 2[e] ligne, *ut* sur la 4[e] et *fa* sur la 4[e], mais en les lisant comme si elles étaient réellement *sol* sur la 2[e] ligne, *re* sur la 4[e] et *fa* sur la 5[e], c'est-à-dire comme s'il s'agissait de la simple clef de *sol* pour toute l'étendue du diagramme harmonique. Ce système, aujourd'hui complètement oublié, obtint l'approbation du Conservatoire de Paris et Valldemosa reçut à ce sujet une lettre fort élogieuse signée par Auber, alors Directeur de cet établissement. Tout cela lui valut une certaine renommée, et l'innovateur devint professeur de chant de la reine Isabelle II et de sa sœur la Duchesse de Montpensier. Comme compositeur, ses œuvres ne révèlent qu'un talent médiocre et peu original, mais, protégé par la faveur royale, il jouit d'une grande vogue, fut comblé d'honneurs et même nommé en juillet 1863 — sans doute par l'influence de l'Impératrice Eugénie dont il avait été maître de musique — membre de l'Institut de France.

Puisque nous sommes sur le terrain des spéculations bizarres, signalons l'invention en 1827, par F. Fernandez, facteur d'instruments de musique de la cour, d'un petit instrument nommé *Cromámetro*, destiné à faciliter l'accord des pianos. Cet appareil, de forme cylindrique, était composé de douze languettes métalliques reproduisant les douze sons de la gamme tempérée. L'accordeur le plaçait entre ses lèvres et, en y soufflant, après l'avoir réglé préalablement, obtenait le son désiré qui lui servait de type pour fixer la tension des cordes. Cette découverte, perfectionnée en 1831, fit décerner à son auteur une médaille d'or. Construit dans un but purement pratique, le *Cromámetro* présentait un sérieux inconvénient : il était sujet à des variations continuelles et ne conservait point une fixité absolue.

Comme on a pu le voir, la théorie et l'enseignement de la musique ne furent pas délaissés en Espagne pendant la première moitié du XIX[e] siècle, bien que les diverses crises politiques supportées alors par ce pays ne fussent nullement favorables aux expansions artistiques. Nous allons maintenant démontrer que les autres manifestations de la vie musicale, tant dans le domaine religieux que dans la sphère profane, jouirent d'une certaine importance et sont aussi dignes d'être étudiées.

⁂

Il faut reconnaître d'abord que, si la musique religieuse ne se maintint pas au même niveau que par le passé, c'est-à-dire à cet état de pureté et de noblesse qui, d'après les principes du goût, constitue son meilleur caractère, elle fut néanmoins la branche de l'art dans laquelle l'inspiration foncièrement nationale se traduisit le plus nettement, bien que d'une façon intermittente. Des anciennes écoles

1. Publié sous le titre de : *Sistema musical de la Lengua Castellana, por* S. M. y de S, *Con licencia, Barcelona. Imp. de* A. Bergnes y C[e]. 1832. Avec des exemples de musique. — La seconde édition date de juin de la même année. Une autre est de 1843; et une *quatrième, corrigée et augmentée*, fut publiée à Paris (Fant, éditeur) en 1874; elle est en tout semblable à la troisième, qui forme partie du recueil des *Obras literarias* de D. Sinibaldo de Mas, imprimé à Madrid, en 2 vol., chez Rivadeneyra, en 1852.

2. *Opera española, discurso en que se manifiesta la necesidad y conveniencia de la ópera nacional, y se prueba, por principios de ortologia, prosodia y arte métrico, las eminentes calidades de la lengua castellana para la música, y canto por el presbitero* Don José Rius. Barcelona, 1841.

3. *La Taquigrafia de la música, inventada por* D. Francisco Martín *y publicada por su hijo* Don Angel. *Madrid, 1833.*

4. *Equinotacion ó Nuevo sistema musical de llaves (sin variar su figura), por el cual desaparece su actual complicacion, y se facilita la inteligencia de toda Música..., por* D. F. F. de Valldemosa... *Madrid, Imp. de* Aguado, *1858.*

nationales, il nous semble que c'est celle de Valence qui resta le plus longtemps attachée aux vieilles et glorieuses traditions. José Pons, entre autres, maître de chapelle de *la Seo* valencienne depuis 1793, fut un conservateur de talent, qui sut accommoder les procédés typiques de son école avec les progrès de la technique. Dans ses plus belles pages religieuses il reste fidèle à la polyphonie vocale, mais il emploie des harmonies plus libres et des procédés nouveaux. Les *Lamentations* du prophète Jerémie pour l'office des *Ténèbres* de la Semaine Sainte qu'il composa en 1815, peu d'années avant sa mort, et parmi elles la seconde du Jeudi Saint (Exemple nº 1) nous semblent des pages caractéris-




Solo
dolce
ff
(sic)
Et e-gres-sus est a fi-li-a Si-
dolce cres. ff ff p ff p
Et e-gressus est a fi-li-a Si-
dolce cres. ff ff p ff p
Et e-gressus est a fi-li-a Si-
dolce cres. ff ff p ff p
Et e-gressus est a fi-li-a Si-
dolce cres. ff ff p ff p
Et e-gressus est a fi-li-a Si-
(sic) ff
(sic)
Et e-gres-sus est a fi-li-a Si-


f dolce p ff p cres.
-on, om-nis de-cor, om-nis
ff p dolce cres.
-on, om-nis de-cor, om-nis.
ff p dolce cres.
-on, om-nis de-cor, om-nis.
ff p dolce cres.
on, om-nis de-cor, om-nis
ff p dolce cres.
-on, om-nis de-cor, om-nis
dolce cres.
-on, om-nis de-cor, om-nis



tiques de sa manière. Ce morceau est construit d'après les anciens modèles, mais combien renouvelés. Malgré sa forme classique, il est romantique par la couleur et par l'expression. On dirait qu'un souffle d'orientalisme est passé au travers de ces harmonies. Il y a une âpreté farouche dans ces chocs successifs de neuvième entre le Soprano et la Basse, les deux parties chantantes, et ce procédé inattendu ne saurait être plus original. Cette belle page, si en dehors de la musique de son temps, n'a subi aucune influence étrangère ; elle provient directement de l'art national et, par sa force expressive, d'une désolation si intense, mais un peu rude et sauvage, elle est foncièrement espagnole.

L'auteur de cette belle composition était catalan d'origine. Il naquit à Girone en 1768 et fut disciple du fameux maître Balius. Ayant obtenu, encore très jeune, la maîtrise de la chapelle de la cathédrale de sa ville natale, il y renonça pour se charger, en 1793, de celle de Valence, qu'il conserva jusqu'à sa mort survenue en 1818. On le juge comme un des derniers représentants de l'illustre école valencienne, dont les traditions subsistèrent pleines de vigueur et de force jusqu'en 1832, date de la mort de Francisco Javier Cabo.

Pons fut très fécond, car il laissa plus de 120 ouvrages. Dans le nombre on trouve beaucoup de *Villancicos* (de 4 à 13 voix, en trois chœurs, avec ou sans accompagnement instrumental), dont quelques-uns sont si développés qu'ils forment de véritables drames bibliques ou oratorios de Noël; plusieurs jouirent d'une grande vogue et furent souvent exécutés dans les principales églises d'Espagne. On remarque encore un *Miserere mei, Deus* (Psaume 50), très pathétique et d'un grand effet, pendant longtemps exécuté à Barcelone le Jeudi et le Vendredi Saints, des *Litanies de la Sainte Vierge* à 4 voix avec accompagnement d'orgue et de violons, une *Messe* à 11 voix, composée en l'honneur de *Saint Narcisse*, patron de Girone, et enfin des *ouvertures* pour orchestre, car ce maître ne méprisait pas les nouvelles conquêtes de l'art[1].

Nous avons dit que l'un de ses successeurs à la maîtrise de Valence, Francisco Javier Cabo fut, pour ainsi dire, le dernier représentant d'une école illustre dans les fastes de la musique nationale. Cet artiste de grande valeur réussit en effet à concilier parfaitement le respect du passé avec les tendances modernes. Né à Nájera, en 1768, Cabo fit ses études musicales comme enfant de chœur à l'église métropolitaine de cette ville et dut terminer de bonne heure son éducation artistique, car il était encore très jeune lorsqu'il obtint la place d'organiste de l'église de Sainte-Catherine, et peu de temps après celle de la cathédrale d'Orihuela. La nature l'avait doué d'une voix excellente, qualité qui le fit appeler comme chanteur à la chapelle de la Seo de Valence, où il devint organiste en 1816, puis en 1830 directeur de la maîtrise. Il remplissait ces fonctions lorsqu'il mourut deux années plus tard. Ses compositions très nombreuses se trouvent conservées à la cathédrale de Valence. Elles se distinguent par un style grandiose et un grand caractère religieux. Dans le nombre se trouvent des *Messes*, des *Motets*, des *Psaumes* — celui qui commence par les mots *Memento, Domine David* a été jugé comme un chef-

1. On trouve des copies manuscrites de ladite *Messe* et d'une de ces *ouvertures* à la Bibl. de *la Diputación* de Barcelone. Les autres compositions de Pons sont conservées dans les archives de diverses cathédrales, surtout à celle de Valence.

d'œuvre — et d'autres morceaux propres pour les diverses cérémonies liturgiques. Comme organiste CABO eut la réputation d'un virtuose hors ligne.

Toujours au même groupe se rattachent D. ANTONIO MONTESINOS, maître de chapelle à l'église *del Patriarca* de Valence, maîtrise toujours réputée comme fort importante, et D. JUAN BAUTISTA PLASENCIA, organiste de la même collégiale. Le premier, dont la renommée fut grande, mourut en août 1822; le second, né en 1816 au petit village de Benaguacil, s'éteignit, encore assez jeune, en 1855, en laissant des preuves de son talent naturel et de son vaste savoir. Il avait étudié sous la direction de CABO, l'habile organiste de la SEO de Valence. La grande *Hymne à Saint Maur*, composée par PLASENCIA, est une conception de tout premier ordre.

A Barcelone, nous trouvons en premier lieu D. FRANCISCO QUERALT, maître de chapelle de la Cathédrale, qui mourut le 28 février 1825, à l'âge de quatre-vingt-cinq ans; ce fut une personnalité saillante de l'école catalane, mais, en réalité, il appartient plutôt au siècle précédent. N'oublions pas que ladite ville était alors un des principaux centres de la musique italienne et que les théâtres d'opéra y fonctionnaient d'une façon régulière, ce qui nous explique le rapide oubli des exemples du passé. La grande vogue dont jouit le PÈRE PASCUAL FARRERAS, directeur de la musique au Couvent de la Merci, et compositeur moins que médiocre, nous en semble un témoignage frappant. Ce moine, qui avait commencé trop tard son éducation musicale, et qui n'avait jamais poussé assez loin ses études pour devenir un compositeur sérieux, fut érigé pour ainsi dire en arbitre du goût. Dès 1814 il fut mis à la tête de l'école de musique qui existait dans son couvent. Doué d'un véritable talent pédagogique, avec une patience et une persévérance que rien ne décourageait, il finit par former un excellent chœur d'enfants dont les chants attiraient la foule à l'église de la Merci. En même temps qu'il exerçait ses élèves dans l'étude des instruments, il leur faisait exécuter des drames sacrés sur des sujets tirés de la Bible ou du Nouveau Testament, tels que *Le sacrifice d'Isaac, L'enfant prodigue*, etc., qu'il se chargeait de mettre en musique, tout en s'inspirant des banalités et des lieux communs de l'opéra italien. Les amateurs de Barcelone, se donnaient rendez-vous à ces spectacles, car les pièces étaient jouées en costume et avec des décors. L'école du Couvent de la Merci devint ainsi comme une espèce de petit Conservatoire; mais en réalité elle ne faisait que pervertir le goût, et cela se prolongea jusqu'à la suppression des couvents en 1835. Même au delà, car le PÈRE FARRERAS, chassé de son école, animé d'un zèle ardent digne d'une meilleure cause, continua de se livrer à l'enseignement de la musique, et forma de nouveau, bien que dans des proportions moindres, un chœur d'enfants semblable à celui qu'il avait créé auparavant chez les Frères de la Merci. Un grand nombre des œuvres de cet artiste, qui mourut en 1849, fut perdu lors du pillage des couvents en 1835; mais celles qui nous restent proclament assez haut les faiblesses du compositeur et le mauvais goût du public.

Sous la direction de QUERALT se forma D. JUAN BROS, né à Tortosa en 1776. Ses heureuses dispositions le mirent bientôt en état de remplir les fonctions de second maître de la chapelle de *Santa Maria del Mar* et d'organiste de l'église *Saint-Sevère*, de Barcelone. En 1807 il se présentait au concours pour la maîtrise de Malagá et triomphait sur dix-neuf concurrents. Invité en 1815 à diriger la chapelle d'Oviedo, il n'accepta pas cette place et renonça également à celle qu'il occupait, pour satisfaire les désirs de sa famille qui voulait le voir s'établir à Léon. C'est dans cette ville qu'il se créa une grande renommée; jusqu'en 1823 il y occupa la maîtrise de la cathédrale, mais, compromis alors dans les affaires politiques, il fut arrêté. La Cour suprême de la Rote ne tarda pas beaucoup à lui accorder son acquittement. Une fois libéré, BROS se retira à Oviedo, où en 1834 il était appelé de nouveau à se charger de la maîtrise métropolitaine qu'il dirigea de brillante façon, jusqu'à sa mort, survenue le 12 mars 1852. Ses innombrables compositions dans le genre religieux sont répandues dans les principales églises d'Espagne : on cite, comme les meilleures, trois *Miserere* avec les *Lamentations* pour la Semaine Sainte, composés à Léon, ainsi qu'un *Te Deum* et un *Office des morts* qui datent de son séjour dans la capitale des Asturies. Ce maître se distingue dans le style fugué, qu'il emploie d'une façon très habile, en faisant preuve d'un grand talent et d'un savoir peu commun.

Attiré par l'opéra italien, D. RAMON VILANOVA renonça en 1832 à la maîtrise de la Cathédrale de Barcelone qu'il avait obtenue l'année précédente. Cependant il continua à cultiver de préférence la musique sacrée et la plupart de ses œuvres furent composées pour l'église. On remarque entre elles une *Messe de Requiem* assez intéressante, dans laquelle, de même que MÉHUL fit dans son opéra *Uthal* (Paris, 1806), afin d'assombrir la couleur de l'orchestre, les violons sont remplacés par des altos; une autre, composée en 1838 et exécutée dans la Cathédrale barcelonaise pour le service funèbre des victimes de la première guerre carliste, qui désola l'Espagne de 1833 à 1839; et la *Messe pastorale* pour les fêtes de Noël, plusieurs fois chantée à Rome à l'église de Montserrat. Ces compositions longtemps fort appréciées ne sont pas méprisables, mais elles manquent complètement de caractère, et cela s'explique si l'on tient compte que VILANOVA avait perfectionné ses études sous la direction de PIANTANIDA au Conservatoire de Milan. Mais les meilleures créations de ce maître digne d'estime furent ses élèves, qui lui avaient voué une grande affection faite de respect et de gratitude, et entre lesquels on distingue spécialement CUYÁS, heureux imitateur de BELLINI.

Toujours dans la Catalogne fleurirent pendant la période qui nous occupe DON JUAN PREÑAFETA († en 1833), maître de chapelle de la cathédrale de Lérida, dont les *Misas de Facistol* (Lutrin), c'est-à-dire *à cappella* — sur les thèmes de plain-chant *Gaudent in cœlis* et *Tantum ergo* (*more hispano*), ne sont point indifférentes; D. JOSÉ MENENDEZ et D. MAGÍN GERMÁ († à Barcelone, en 1842), qui dirigèrent aussi ladite maîtrise pendant quelques années, non sans faire preuve de talent; DON BRUNO PAQUERAS, de même que DON ANTONIO ESPONA, fut maître de chapelle à la Seo d'Urgell dans le voisinage de la République d'Andorre; BALTASAR DORDA Y LLORENS († en 1839), natif de Mataró, où il passa la plus grande partie de sa vie, auteur d'un *Stabat Mater*, d'un *Requiem* et d'autres œuvres appréciées de ses contemporains, mais qui nous sont inconnues par suite de la singulière résolution qu'il consigna

dans son testament et par laquelle il exigeait que toutes ses créations fussent brûlées après sa mort; enfin on cite aussi avec éloge NONELL, JUAN ROSÉS, professeur renommé et producteur fécond, et ANTONIO GUIÚ Y ROQUER, organiste et directeur de la chapelle de la Collégiale de Girone qui a laissé, entre d'autres productions, un *Oratorio* avec accompagnement d'orchestre, composé en 1807, en l'honneur du *Bienheureux Nicolás de Longobardo* [1].

Le célèbre monastère de Montserrat eut beaucoup à souffrir pendant l'invasion française et la fameuse *Escolania* fut dispersée. Sa riche Bibliothèque musicale fut anéantie par l'incendie qui détruisit les principales dépendances du sanctuaire. La guerre terminée, en 1818, le PÈRE JACINTO BOADA, ancien élève de cette illustre école, se chargea de la réorganiser. Il se mit en devoir non seulement de composer toute la musique nécessaire au service de l'église, mais encore de renouveler les vieilles traditions et d'écrire tout ce qui pouvait être utile à l'enseignement des jeunes gens qui lui étaient confiés. Il s'acquitta de son rude labeur avec tant d'énergie et de sollicitude qu'au bout de quelques années le mal était réparé et l'*Escolania* avait repris son ancienne splendeur. Sous la direction de ce maître, mort à Montserrat en 1859, se formèrent plusieurs artistes remarquables comme le PÈRE BENITO BRELL, organiste renommé de ce même couvent († en 1850), ANTONIO OLLER, VIÑYES, P. PALAU, PUNTI et SALDONI, dont quelques-uns nous occuperont dans la suite.

Possédant deux cathédrales et par ce fait deux maîtrises importantes, Saragosse a toujours joué un certain rôle dans l'histoire religieuse espagnole. Après que l'héroïque ville se fut quelque peu relevée des deux terribles sièges qu'elle eut à souffrir des armées de NAPOLÉON, nous trouvons comme maître de chapelle de *la Seo* D. PEDRO GIL († en 1842) et remplissant les mêmes fonctions à la vénérable basilique *del Pilar*, D. ANTONIO IBAÑEZ († en 1837). Ni l'un ni l'autre ne firent autre chose qu'accomplir leurs devoirs avec zèle, et leurs œuvres ne dépassent pas une honnête médiocrité. Plus saillante fut la personnalité de DON RAMON CUELLAR Y ALTARRIBA († 1833), élevé à la première de ces deux maîtrises lorsqu'elle était régie par le *Spagnoletto*. La nature l'avait heureusement doué d'une fantaisie abondante, propre à créer des mélodies faciles, non dépourvues de charme, qu'il traitait dans un style très lâche, sans trop se soucier de tomber dans la banalité. En bon disciple de JAVIER GARCIA on peut lui reprocher d'être trop italianisé. Néanmoins CUELLAR, par sa flamme et son enthousiasme, a joui d'une grande réputation comme directeur de la chapelle d'Oviedo qu'il gouverna de 1817 à 1828, puis comme organiste de la Basilique métropolitaine de Santiago de Galice. Son condisciple RODRIGUEZ DE LEDESMA, dont nous aurons longuement à parler, est d'une tout autre importance, bien que beaucoup moins apprécié dans ces temps-là, où le goût n'était pas très épuré. Les compositions de CUELLAR étaient bien faites pour flatter le bon public : dans les *andantes* il est doux et tendre, dans les *allegros* plein de feu et de véhémence; il laisse la mélodie planer librement, à l'italienne, et caresser l'ouïe de ses auditeurs, sans presque jamais avoir recours aux formes scolastiques les plus simples, soit au canon libre ou à l'imitation. Comme historien nous ne pouvons laisser d'en faire mention, car il reste toujours comme un bon représentant de la musique, plutôt mauvaise, de son époque.

Avant de quitter les provinces qui formaient le domaine de la couronne d'Aragon, il serait injuste d'oublier un artiste qui, au moins sur le terrain de l'art liturgique, sut conserver une rare orthodoxie. Nous faisons allusion au dominicain FRAY JUAN AULÍ, né à Felanitx, dans l'île de Majorque, en 1797; il y mourut le 10 janvier 1869. Enfant précoce, il avait déjà rempli les fonctions d'organiste de la Paroisse de Saint-Michel dans sa ville natale, lorsqu'à peine âgé de dix-sept ans il revêtait l'habit des Frères prêcheurs. Bientôt après, ses supérieurs le désignaient pour succéder à FRAY ALBERTO SUREDA, comme organiste de son couvent. En 1823 la communauté fut dissoute et AULÍ, resté sans foyer, entreprit une sorte de pèlerinage à travers l'Espagne. Successivement il visita Valence, Alicante et Madrid, où les moines du couvent d'Atocha, reconnaissant en lui une illustration de leur ordre, le reçurent à bras ouverts et lui confièrent les orgues de la Basilique royale. Mais sa santé était trop faible pour qu'il pût supporter l'âpre climat de la capitale, et une hémoptysie l'obligea à regagner l'île où il était né. Chassé de nouveau, en 1835, par suite des mesures politiques prises contre les ordres religieux, AULÍ se sécularisa et accepta une place d'organiste à Gibraltar, qu'il occupa pendant quelques années, jusqu'à ce qu'une nouvelle attaque de sa maladie lui fît rechercher les brises salutaires de Felanitx. Il s'y établit et, définitivement retiré dans la vie privée, il devint agriculteur, et y passa une vieillesse tranquille et honorée, sans renoncer jamais à la pratique de son art. On possède de lui plusieurs œuvres, presque toutes inédites [2], parmi lesquelles on remarque les deux belles *Misas de coro* (chorales) avec accompagnement d'orgue, écrites dans un style sévère et noble, respectueux de la liturgie et d'un caractère religieux franchement monacal (Exemple II). On cite encore un *Te Deum*, un *Stabat Mater*, des *Hymnes*, des *Psaumes*, etc., de ce maître estimable, qui aborda le genre profane — il écrivit des compositions pour orchestre et pour piano seul, même deux opéras, *Norma* et *La doncella de Missolongi*, non représentés — avec beaucoup moins de succès, ce qui s'explique aisément.

On se souviendra de DOYAGÜE, maître de chapelle de la Cathédrale de Salamanque pendant les dernières années du XVIIIe siècle, qui nous a déjà occupé. Comme sa vie se prolonge jusqu'en 1842 il doit figurer aussi dans la présente partie de notre travail. DOYAGÜE avait certainement du mérite, mais il reste bien loin d'avoir droit à une place au premier rang. On pourrait même affirmer, sans trop friser le paradoxe, que ses propres qualités lui furent préjudiciables.

De même, DON PEDRO ANTONIO COMPTA, maître de chapelle d'abord à Girone, puis à Ségovie, jouit d'un succès éphémère, dû principalement au *Te Deum pour 8 voix réelles*, deux orgues et grand orchestre, vulgairement nommé le *Fernandino*, qu'il

1. Partition d'orchestre, manuscrite, à la Bibl. de *la Diputación* de Barcelone.

2. L'érudit musicologue majorquin ANTONIO NOGUERA a publié en 1887, à Palma, une des belles *Messes chorales* d'AULÍ, précédée d'une étude biographique et critique sur son compatriote.



composa pour fêter le retour de Ferdinand VII dans ses États après l'abdication de Bayonne. Cette œuvre grande, mais probablement non grandiose, produisit une impression extraordinaire, à laquelle sans doute les circonstances politiques du moment et l'exaltation du loyalisme contribuèrent pour beaucoup, et fit la réputation, aujourd'hui controuvée, de son auteur. Le maître de chapelle de la Cathédrale de Calahorra, Don Francisco Secanilla († 1832) dont une *Messe* a été publiée par Eslava, son élève, dans la *Lira Sacro-Hispana* (Seconde série, xixe siècle)[1], fut généralement réputé comme un homme d'un vaste savoir. Il a laissé en manuscrit plusieurs traités didactiques, encore inédits, et dont nous ne saurions apprécier la teneur. On cite particulièrement une *Théorie générale de la formation des accords*, visant surtout la préparation et la résolution des dissonances. Comme compositeur et ses œuvres, *hymnes, messes, motets, villancicos*, etc., inondent les maîtrises espagnoles et témoignent de sa grande popularité, — il ne dépasse pas une honnête médiocrité. Comme tous les élèves du *Spagnoletto*, Secanilla est très influencé par le style mélodique italien. On peut faire la même critique à D. Julian Prieto († 1844), maître de chapelle à l'église métropolitaine de Pamplona, qui eut aussi son heure de gloire.

Un souvenir est dû à D. Pedro Aranaz y Vides († 1821), qui occupa la maîtrise de Cuenca, dans la Nouvelle-Castille. Natif de Tudela, il fut pendant sa jeunesse enfant de chœur, puis élève du collège annexé à la chapelle de la Basilique *del Pilar* à Saragosse. Ses œuvres, d'un genre facile et sans grande complexité, très en rapport avec le goût dominant, se répandirent un peu partout et furent souvent exécutées. Dans le recueil d'Eslava[1] que nous avons cité plus haut, on trouve deux compositions de l'artiste qui nous occupe, un *Offertoire* à cinq voix sans accompagnement, écrit avec connaissance du style polyphonique, et un *Laudate Dominum* à six voix en deux chœurs avec accompagnement de violons, cors et orgues. Aranaz écrivit aussi des *Tonadillas*[2]; il a laissé en outre un *Traité de contrepoint et de composition*, dont diverses copies manuscrites ont passé entre les mains de plusieurs artistes espagnols.

Encore de nos jours persiste dans presque toute la Galice la renommée de D. Francisco Pacheco[3], né

1. *Lira sacro-hispana*. Seconde série, xixe siècle (53e livraison).
2. Aux archives de l'*Ayuntamiento* de Madrid on conserve les manuscrits de deux : *El remedo de los toros* (La parodie d'une course de taureaux) et *La maja limonadéra* (La maja limonadière).
3. En 1897, dans un Concours littéraire et musical célébré à Mondoñedo, un des thèmes proposé fut une étude sur la vie et les œuvres de cet artiste. Le travail primé, dans lequel nous avons puisé largement, était l'œuvre de D. Indalecio Varela Lenzano. Il a été publié sous le titre : *Estudio biográfico-critico de* D. José Pacheco... Lugo, 1897.

à Mondoñedo le 15 décembre 1784, et décédé dans cette même ville, où depuis 1806 il occupait la place de maître de chapelle de la Cathédrale, le 23 mars 1865. Sauf quelques voyages à Madrid et à Oviedo, cet artiste vécut toujours dans la région qui l'avait vu naître. Reçu comme enfant de chœur à la maîtrise métropolitaine, il devint le disciple favori de DON ANGEL SANTABAYA, dont il devait être le successeur. Cet isolement dans une province éloignée du centre lui permit de conserver son individualité originelle. Dans quelques *Motets* à quatre voix avec basson obligé, conçus dans le style classique et traditionnel, il fait preuve d'une certaine personnalité. Ce sont, sans contredit, ses meilleures créations. En revanche dans son *Office des Morts*, dans son *Stabat Mater*, etc., on peut apercevoir l'influence de HAYDN et même celle de ROSSINI. Souvent PACHECO recherche l'effet dramatique, c'est ainsi que pour l'exécution du *Motet : Plorans* — généralement jugé comme un de ses chefs-d'œuvre, — composé pour la procession du Vendredi Saint au matin, appelée de *la rencontre* (*el encuentro*), parce qu'au cours du trajet la Vierge des Douleurs se trouve face à face avec son fils, il prescrit que le *Soprano solo* se place sous le trône qui supporte la statue de Notre-Dame. C'est une ressource qui tient un peu du théâtre, mais, au bout du compte, excusable dans une cérémonie pieuse qui n'est au fond qu'une illustration dramatique des textes sacrés, propre à exciter les sentiments de la foule. Ajoutons, pour en finir avec lui, que dans quelques-uns de ses *Villancicos de Navidad* (Noël) qu'il désigne sous le nom de *Tonadillas*, PACHECO s'inspire avec beaucoup de bonheur des *muñeiras*, *alboradas*, *alalás*, *nadales*, *laïs* et *riveiranas*, d'une grâce mélancolique indéfinissable et d'une poésie séduisante, qui forment le riche répertoire des chansons et des danses populaires de la Galice.

A Bilbao fleurit le talent de D. NICOLAS LEDESMA, organiste habile et compositeur de mérite. Aragonais d'origine, né en 1791 dans le petit village de Grisel, il étudia l'orgue à Saragosse sous la direction du célèbre virtuose sur cet instrument D. RAMON FERREÑAC. Après avoir passé successivement par les maîtrises des églises Collégiales de Borja et de Tafalla, il finit par se fixer définitivement, en 1830, comme organiste de l'église de Santiago, à la capitale de la Biscaye, où il mourut à un âge très avancé, en 1883. Parmi les innombrables compositions de cet artiste, entre lesquelles on trouve huit *Messes solennelles* avec accompagnement d'orchestre, d'un style théâtral, des *Psaumes*, des *Motets*, des *Lamentations*, des *Villancicos*, un *Miserere*, etc., on remarque un *Stabat Mater* pour trois voix et quatuor à cordes dont la valeur ne saurait être contestée. Ce n'est pas un ouvrage d'un style purement sacré ou liturgique, mais c'est bien de la musique religieuse dans le sens qu'ont donné à ce genre HAYDN ou MOZART. L'influence du premier, particulièrement de ses *Sept paroles*, chef-d'œuvre que LEDESMA semble s'être imposé comme modèle, y est fort sensible et nous ne saurions lui en faire un reproche. Les mélodies de ce *Stabat Mater*[1] ne manquent pas de charme, peut-être sont-elles un peu trop sensibles et larmoyantes, les voix sont habilement concertées et chantent bien entre elles, enfin le quatuor est traité avec sobriété et élégance. On a aussi beaucoup loué les *Ave Maria* de LEDESMA, car fort dévot envers la Mère du Christ, comme la généralité des Espagnols, ce maître se plaisait à traiter musicalement la salutation angélique. Certes quelques-uns se distinguent par une certaine grâce virginale, mais souvent ils tombent dans la banalité et la fadeur. Par suite d'une erreur très répandue pendant les trois premiers quarts du XIXe siècle, le maître qui nous occupe traite l'orgue dans le style propre du piano, confusion vraiment lamentable qui dépare ses compositions pour ce noble instrument. Nous en connaissons *Six Sonates* et *Six Sonatines*[2] assez intéressantes, conçues dans la manière de HAYDN et de CLEMENTI, mais seulement en ce qui concerne la forme extérieure, car dans ses idées l'artiste espagnol reste toujours original et même assez personnel.

Les écrivains et critiques de l'époque accordent des éloges à D. PLACIDO GARCIA, maître de chapelle de la Cathédrale de Burgos, et à D. JOSÉ UROST, directeur de la maîtrise de Léon ; nous n'avons jamais eu l'occasion de lire quelques-unes de leurs œuvres, mais nous ne croyons devoir accepter ces louanges qu'avec de grandes réserves, surtout si nous tenons compte de la grande renommée faite par ces mêmes contemporains à D. DOMINGO ARQUIMBAU, maître de la chapelle de la Cathédrale de Séville vers 1823, après avoir précédemment rempli lesdites fonctions à celle de Girone. Les compositions de cet artiste, reçu membre d'honneur de l'*Académie Philharmonique* de Bologne, sont remplies de prétention et de vulgarité, et nous témoignent une fois de plus de l'abaissement du style religieux et du mauvais goût alors régnant. Un de ses successeurs à la maîtrise sévillane fut le célèbre D. HILARION ESLAVA, personnalité très discutable au point de vue de l'art pur, mais dont il faut reconnaître le talent et l'énergie. Né à Burlada, petit village de la Navarre, d'une famille de paysans aisés, le 21 octobre 1807, il entra comme enfant de chœur à la Cathédrale de Pampelune et y fit ses études musicales sous la direction de D. JULIÁN PRIETO et D. FRANCISCO SECANILLA. En 1828, il obtint, par concours, la place de maître de chapelle de la Cathédrale de Burgo de Osma et, après s'être distingué d'une façon brillante dans divers exercices célébrés pour pourvoir les maîtrises de Séville et de la Chapelle Royale sans pourtant réussir, en 1832 le Chapitre sévillan, par unanimité et en vue de son mérite, lui confia la direction de la Chapelle métropolitaine, l'une des plus importantes de l'Espagne. C'est dans l'ancienne *Hispalis* qu'ESLAVA embrassa l'état ecclésiastique. Il resta dans cette ville jusqu'en 1844, date où il obtint la place de maître de chapelle de la Cour. Son influence sur la musique religieuse espagnole pendant le second tiers du XIXe siècle fut extraordinaire, et l'autorité d'ESLAVA s'imposa presque sans discussion. Pendant son long séjour à Séville, ce maître cultiva le genre religieux et produisit des œuvres fort estimées, comme le fameux *Miserere* avec accompagnement

1. Publié par ESLAVA dans la *Lira Sacro-Hispana* (2e vol. de la première série, XIXe siècle). Il existe une édition moderne, en réduction pour piano et chant, publiée par l'éditeur DOTESIO Y Cie, Madrid.

2. Publiés à Madrid par ROMERO Y ANDIA. On trouve aussi des compositions de LEDESMA dans le *Museo orgánico español* de D. H. ESLAVA.

d'orchestre, encore exécuté pendant les cérémonies de la Semaine sainte célébrés avec tant de luxe et de pompe dans la basilique sévillane, composition dont la renommée dépasse de beaucoup le réel mérite. Il est vrai que déjà ESLAVA s'était laissé influencer par le goût italien et que, désireux d'acquérir les suffrages du public, bien loin de suivre les tendances du style sévère propre de la musique d'Église, il rechercha le charme mélodique et les séductions du chant italien.

Les autres maîtrises andalouses nous offrent quelques noms ayant joui d'une certaine réputation, presque toujours locale. A Grenade le souvenir de D. VICENTE PALACIOS († 1836), qui y régit la maîtrise métropolitaine pendant 40 années, est encore vivant. Le brave HAYDN disait qu'obligé d'écrire une *Messe de Requiem* il composerait le *Dies iræ* en *tempo di minuetto*, telle était sa confiance en la miséricorde divine; la foi du maître grenadin était bien plus ingénue, car il n'hésite pas à semer son *Miserere* toujours populaire — et pour cause — de réminiscences du *Barbier de Séville*, ce qui semble assez déplacé. DON JUAN CUEVAS, nommé, le 8 octobre 1825, maître de chapelle de l'église primatiale de Tolède, ne tarda pas à quitter cette place pour prendre possession de la maîtrise de Cordoue qu'il conserva jusqu'à sa mort survenue en 1833. Le principal mérite de cet artiste, est d'avoir recueilli avec beaucoup de zèle plusieurs des chefs-d'œuvre du passé. Tout de même sa musique prouve qu'il n'en sut pas profiter. A la même Cathédrale nous trouvons le bénéficier, plus tard chanoine, D. MANUEL GUTIERREZ-RAVÉ († en 1848), membre d'une illustre famille, qui cultiva la musique avec talent. Chanteur habile, il fut en même temps compositeur de mérite, et dans ses œuvres on remarque une inspiration très personnelle, bien qu'influencée par le goût italien, auquel aucun musicien de son époque ne réussit à échapper, sauf de très rares exceptions. Dans la voisine ville de Malaga fleurirent successivement, à la maîtrise de la Cathédrale, DON JAIME TORRENS, artiste de valeur, qui sut se maintenir fidèle aux glorieuses traditions du passé et composa, dans le style polyphonique avec beaucoup d'habileté; D. LUIS BLASCO († en 1830) et D. MARIANO REIG, nommé maître de chapelle en 1833, dont les œuvres sont estimables. Ce dernier a laissé entre un grand nombre de productions une *Messe solennelle* avec accompagnement d'orchestre d'un style brillant et pompeux, et non dépourvue d'effet qui est encore très populaire, bien que peu propre pour le service divin.

Comme on peut bien comprendre, Madrid, devenue le centre de la vie nationale, attirait naturellement les intelligences d'élite. Les chapelles royales, soit celle de la cour, ou bien celles des couvents royaux de *las Descalzas* ou de l'*Incarnation*, richement dotées, furent presque toujours l'apanage d'artistes éminents. Nous avons parlé ailleurs de LIDÓN organiste et compositeur remarquable. Après lui il nous faut citer D. FRANCISCO ANDREVI, dont le solide savoir et les très réelles qualités s'imposent à l'attention. Né le 16 novembre 1786 à Sanahuja, village de la province de Lérida, d'une famille très modeste, c'est à son seul talent qu'il dut sa brillante carrière. Il fit ses études musicales à Barcelone, sous la direction de QUERALT pour la composition et du PÈRE JUAN QUINTANA pour l'orgue. Après avoir concouru d'une façon fort brillante pour obtenir diverses places qui lui furent refusées par suite de sa grande jeunesse, il réussit en 1807 à obtenir la maîtrise de Segorbe, qu'il abandonna bientôt pour prendre possession de celle de *Santa Maria del Mar*, l'une des plus importantes de Barcelone. Il y resta quinze ans et se fit une grande réputation dûment méritée. Bien qu'il n'échappe pas aux défauts propres de son temps, ANDREVI est un artiste sérieux connaissant profondément la technique de son art, et grâce à son savoir peu commun il évite souvent de tomber dans la vulgarité. Ayant remporté, par de brillantes victoires, la maîtrise de Valence en 1829, puis celle de Séville deux années plus tard, il y renonça pour se présenter au concours ouvert pour pourvoir d'un directeur la Chapelle Royale. Son succès fut éclatant bien qu'il eût à lutter contre les artistes les plus distingués existant alors en Espagne. Par malheur il ne put se soutenir longtemps dans cette belle situation. Imbu des anciennes idées monarchiques et de ce fait ennemi du nouveau régime libéral, en 1836, les circonstances politiques l'obligèrent à s'exiler en France.

ANDREVI se fixa à Bordeaux, et en terre étrangère, grâce à ses qualités indiscutables, y obtint la place de maître de chapelle de la Cathédrale, qu'il occupait encore en 1842. On ignore la date où il abandonna cette maîtrise, mais il vécut encore quelques années en France et résida à Paris, où il publia en français, en 1848, son estimable *Traité d'harmonie et de composition*[1], écrit pour ses disciples, et dans lequel il se propose, d'après ce qu'il dit dans le *Prologue*, de simplifier l'enseignement et de fondre les traditions des anciennes écoles avec les nouvelles théories de l'art. Avec l'âge il sentit le désir de mourir dans sa patrie et, l'année suivant la publication de son ouvrage didactique, il rentrait à Barcelone et y devenait maître de chapelle de l'église Notre-Dame de la Merci et directeur de l'*Escolania* qui y était annexée. Il remplit ces fonctions jusqu'au 23 novembre 1853, date de son décès.

On ne saurait contester la valeur de ce musicien qui nous a laissé beaucoup de musique d'Église d'un assez bon style pour l'époque de décadence et de corruption du goût où il vécut; on y remarque de la noblesse, beaucoup de tenue et une certaine sévérité frisant parfois la grandeur. La *Messe de Requiem* qu'il composa en 1834 pour le service du bout de l'an de FERDINAND VII, le *Stabat Mater* écrit pendant son séjour à Bordeaux, ne sont pas des œuvres indifférentes. Parmi les autres ouvrages d'ANDREVI on cite particulièrement l'oratorio *Le jugement dernier*[2], exécuté pour la première fois à

1. A Paris, chez PÉRISSE frères, 1 vol., gr. 8°. L'original espagnol fut publié à Barcelone : *Tratado teórico-práctico de Armonía y Composición...* *Barcelona*, PABLO RIERA, *1848*. D'après quelques auteurs, ANDREVI aurait aussi fait imprimer à Paris un *Recueil de cantiques et de motets*; mais nous n'avons jamais vu cet ouvrage.

2. Le titre du poème imprimé est le suivant : *El juicio universal. Drama sacro puesto en música en el corriente año de 1822, por* DON FRANCISCO ANDREVI, *Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de la ciudad de Valencia. Barcelona : Imprenta de* JOSÉ TORNER. Une autre édition de Valence porte la date 1827. On en trouve des exemplaires à la Bibl. de la *Diputación* à Barcelone, qui possède aussi le libretto d'un autre oratorio composé précédemment, lorsque ANDREVI était encore maître de chapelle de la paroisse de *Santa Maria del Mar*. Il est intitulé : *La dulzura de la virtud* (La douceur de la vertu)... Barcelone, sans date.

Valence en 1822, pendant son court séjour en cette ville, et plusieurs fois rejoué dans la suite. Nous n'en connaissons que le texte, et il serait intéressant de savoir ce qu'un artiste aussi bien doué était capable de faire dans un genre qui, tout en appartenant au style religieux, a plus d'un rapport avec l'art dramatique. Il est assez difficile de prononcer un jugement décisif sur ANDREVI, car la plupart de ses œuvres sont restées en manuscrit[1]. Nous n'en connaissons que deux, un *Nunc dimittis* à quatre voix et orchestre et un *Salve Regina* à six voix et orchestre, qui aient été publiées par ESLAVA dans la *Lira sacro-hispana* (tome II de la 2e série, XIXe siècle), vaste répertoire qui, malgré ses nombreux défauts et ses graves erreurs, reste toujours utile à consulter.

Patriotes ardents, D. INDALECIO SORIANO FUERTES et D. JOSÉ SOBEJANO prirent une part active à la guerre de l'Indépendance : le premier se trouva parmi les défenseurs de l'héroïque Saragosse lors de son deuxième siège; le second servit sous les ordres du maréchal MINA. La guerre finie, l'un et l'autre s'adonnèrent à la musique qu'ils avaient étudiée pendant leur jeunesse. SORIANO FUERTES, déjà connu par la composition de divers *hymnes patriotiques* et de beaucoup de morceaux de musique militaire, parmi lesquels une *Grande Bataille* — ce genre d'œuvres fut mis à la mode pendant l'Empire — dédiée au général BASECOURT, jouit d'une grande popularité, obtint en 1814, après un brillant concours, la maîtrise de Murcie. Dans cette ville il dirigea aussi le Collège de Saint-Léandre avec tant de succès qu'en 1832, n'ayant pas réussi à vaincre ANDREVI dans les exercices du concours pour la Chapelle Royale, FERDINAND VII le nomma compositeur privé et directeur de la musique de chambre de S. M. Après la mort du roi, ayant perdu cette place, SORIANO FUERTES, fixé à Madrid, se voua à l'enseignement jusqu'à sa mort survenue en 1851. Il écrivit un *Traité d'harmonie*[2] où il s'occupe du contrepoint double, triple et quadruple, ainsi que des canons rétrogrades et autres artifices surannés propres aux anciennes écoles contrapontiques. Quelques-uns de ses élèves, comme BARBIERI et FERNANDEZ CABALLERO, honorent plus sa mémoire que ses œuvres, assez médiocres en général, parmi lesquelles on cite une cantate italienne : *Il ritorno alla salute*, une *Messe de Requiem* et un *Office des Morts*. Son fils D. MARIANO SORIANO FUERTES, aussi son disciple, nous occupera plus tard, comme compositeur et comme historien de la musique, car, malgré ses grossières erreurs, il faut beaucoup lui pardonner, d'après le précepte évangélique, parce qu'il a beaucoup aimé l'art national dont il fut un panégyriste plus enthousiaste qu'éclairé.

Quant à SOBEJANO, après avoir passé successivement par les maîtrises de Pampelune, Bilbao et Léon en qualité soit d'organiste, soit de maître de chapelle, il s'établit à Madrid en 1827 et y devint professeur de piano du Séminaire royal des Nobles et organiste de la Collégiale de *San Isidro*. Par ses *Méthodes de Solfège* et *de Piano*[3], cette dernière imitée de celle devenue si populaire, que publia en 1802, pour ses élèves du Conservatoire de Paris, LOUIS ADAM, il a rendu de réels services à l'enseignement musical. Ce sont deux ouvrages rédigés avec beaucoup de clarté et dans un sens purement pratique. SOBEJANO a aussi laissé de la musique religieuse, un *Office des Morts*, des intermèdes sur les *Sept paroles*, des *hymnes*, des *motets*, etc., ainsi qu'une grande ouverture dramatique pour la pièce patriotique *La huérfana del Rosellon* (L'orpheline du Roussillon) et d'autres compositions profanes (airs de danses, hymnes et marches militaires, etc.) aujourd'hui absolument oubliées.

Un goût plus sûr et plus épuré règne dans les œuvres de DON IGNACIO DUCASSI Y OJEDA qui, tout en écrivant généralement dans le style moderne ou libre, cultivait le style rigoureux en maître consommé. Quelques-unes de ses pièces pour voix seules font penser aux grandes créations du passé. La liste de ses productions est considérable, on y trouve des *messes*, des *psaumes*, des *motets* et autres œuvres religieuses, pour la plupart à plusieurs voix avec accompagnement instrumental. La vie de DUCASSI ne fut pas, malheureusement très longue. Né à Barcelone en 1775, il reçut dans cette ville une bonne et solide éducation musicale. Pendant son séjour en Catalogne il se fit remarquer par la composition de quelques oratorios suivant l'usage alors établi, et l'on cite avec éloge celui intitulé *La divine bergère*[4], exécuté pendant les premières années du XIXe siècle à la paroisse de *San Cucufate del Rech* à Barcelone. En 1819 il obtint la maîtrise du Couvent royal de l'Incarnation de Madrid, avec les fonctions d'organiste et compositeur surnuméraire de la Chapelle Royale. Il mourut, en 1824, à peine âgé de quarante-neuf ans, et unanimement regretté sous le rapport du talent et du caractère. Un de ses frères, MANUEL DUCASSI fut aussi prêtre et basse de la Chapelle Royale.

DON LORENZO ROMÁN NIELFA, né à Madrid en 1783, succéda à DUCASSI comme maître de chapelle du Couvent de l'Incarnation, poste qu'il occupa jusqu'à sa mort survenue en 1861. De même que DON JAIME NADAL, élève distingué de l'*Escolania* de Montserrat et organiste du couvent de San Martin à ladite capitale, il a laissé de nombreux ouvrages pour le service divin. On ne sait presque rien sur la vie du premier; en ce qui concerne le second, en 1815 il échangea sa situation d'organiste pour diriger les troupes d'opéra du théâtre de Madrid, d'abord, puis celle de Valladolid. En 1831, NADAL, fatigué de la vie théâtrale, devint maître de chapelle de la Cathédrale de Palencia, et deux années après il passa, en la même qualité, à la maîtrise d'Astorga, où il mourut en 1844. Ses compositions, du genre brillant et pompeux, imitées de ROSSINI, jouirent d'une grande vogue et furent souvent exécutées dans les églises de Madrid et sa renommée fut telle, qu'en 1832, le Ministre de la Guerre lui confiait la mission de composer une *Messe solennelle* avec orchestre, de caractère militaire, pour la cérémonie de la bénédiction et remise des drapeaux à l'armée nationale, qui eut lieu avec beaucoup de faste au Monastère royal de San Gerónimo. Il fut aussi chargé d'écrire un *Office de funérailles* pour les obsèques du DUC

1. Un grand nombre se trouve à la Chapelle Royale a Madrid.

2. *Tratado de armonía y nociones generales de todas las especies de contrapunto libre moderno... Madrid*, LODRE, *1845*.

3. *Escuela de solfeo, según el estilo moderno... Madrid*, ANTONIO HERMOSO (sans date). — *El* ADAM *español, Lecciones metódico-progresivas de Forte-Piano... Madrid, calcografía de* D. BARTOLOMÉ..., 1826.

4. *La divina pastora... Drama Alegórico Músico para cantarse en la Parroquial Iglesia de San Cucufate del Rech... Barcelona, Oficina de* ANTONIO SASTRES (sans date). Libretto à la Bibl. de la *Diputación*.

D'OSUNA, l'un des premiers personnages de la cour, décédé en 1842.

Un fait retentissant qui caractérise fort bien les mœurs musicales de l'époque, est le procès intenté en 1842 par le compositeur D. RAMÓN CARNICER, une des illustrations du moment, contre les héritiers du banquier Mr. SAFONT. Le fils de cet important financier, voulant faire à son père de magnifiques funérailles, chargea l'illustre maître de diriger la partie musicale de la cérémonie et de composer pour l'occasion une *Messe de Requiem*, avec grand orchestre. CARNICER acheva son ouvrage dans le délai fixé, réunit les meilleurs artistes chanteurs et instrumentistes qui se trouvaient alors à Madrid et les fit répéter de nombreuses fois de façon à obtenir une exécution excellente. Le jour des obsèques, deux cents musiciens interprétèrent la nouvelle création de CARNICER et le public qui remplissait l'église fut charmé par la beauté de l'œuvre et la perfection de l'ensemble. De son côté le compositeur reçut des félicitations chaleureuses de la part de toutes les personnes intelligentes en musique et des dilettanti de la capitale. Heureux du succès, CARNICER pour ses honoraires et les frais de l'exécution présenta un mémoire de quarante mille réaux (dix mille francs), somme modeste si l'on tient compte du travail que représentaient la composition de l'ouvrage et l'importance des éléments réunis pour son exécution, mais qui pourtant sembla excessive à Mr. SAFONT fils. Le paiement fut refusé et le pauvre musicien, pour régler ses collègues, se vit forcé de recourir à la voie judiciaire. Le tribunal, ne sachant que résoudre, ordonna une expertise. L'expert nommé par le réclamant estima que les prétentions de la partie qu'il représentait étaient minimes et que l'ouvrage à lui seul valait bien 95 000 réaux (18 750 francs). Cette appréciation du compositeur SALDONI, artiste digne d'estime, fut réfutée par un ex-ténor de l'Opéra italien, devenu maître de chant, D. BASILIO BASILI, nommé expert par la partie contraire. Pour lui un salaire de 5 000 réaux (1 250 francs) était plus que suffisant, c'est-à-dire qu'il ne faisait presque pas de différence entre le travail d'un maître et celui d'un simple copiste. En présence d'opinions aussi disparates, les magistrats devinrent plus perplexes que jamais, et ils soumirent la solution du litige à un tiers arbitre. Le choix tomba sur D. INDALECIO SORIANO FUERTES, qui, après avoir étudié la question, se prononça avec beaucoup de tact et de mesure. Son jugement, fort bien écrit[1], commence par revendiquer le droit absolu de l'artiste à estimer la valeur vénale de son œuvre, puis il établit les prix généralement payés à Madrid aux copistes de musique pour déduire et fixer que si un travail secondaire rapportait quatre à six réaux (un franc ou un franc cinquante) par feuille, l'ouvrage du compositeur, simplement par rapport aux longues études qu'il avait dû faire avant de pouvoir l'exécuter, devait être apprécié comme valant le quintuple. Le tribunal reconnut la justesse de ce raisonnement et donna gain de cause à CARNICER, tout en condamnant le banquier à payer les frais de l'exécution et les dépens du procès. Nous avons accordé quelque attention à ce simple fait divers, car il signale une évolution des mœurs artistiques : pour la première fois un musicien ose soutenir hautement ses droits et imposer le respect de son art. Son succès n'est pas moins significatif au point de vue sociologique.

Intentionnellement nous n'avons pas parlé de RODRIGUEZ DE LEDESMA, successeur d'ANDREVI comme maître de chapelle de la cour, car nous voulions réserver à cet artiste éminent la place exceptionnelle qui, à notre sens, lui est due. Il s'agit d'un compositeur romantique, qui, sans rien perdre de son originalité nationale, s'oriente vers de nouveaux horizons et sait mettre à profit les nouveautés introduites dans l'art par les maîtres allemands et particulièrement par WEBER. Le fait est d'autant plus extraordinaire qu'il est complètement isolé et sans précédent. Lorsque ROSSINI règne en souverain absolu, et les musiciens espagnols, le jugeant comme un Dieu, s'empressent de l'imiter, RODRIGUEZ DE LEDESMA, guidé par un intinct très sûr, prétend vainement imposer au public madrilène le *Requiem* de MOZART. Il paraît qu'il eut à soutenir une rude lutte contre la mauvaise volonté des chanteurs et des instrumentistes qui avaient déclaré cette musique incompréhensible et inexécutable. Néanmoins à force de persévérance et d'énergie il finit par imposer le chef-d'œuvre, et son entreprise fut couronnée par le succès, car le peuple espagnol est doué par la nature d'une vive intelligence et d'un sens esthétique très fin qui le porte à saisir et comprendre rapidement la véritable beauté. Il va sans dire qu'une étude aussi assidue du divin maître de Salzbourg, aidée par la lecture fréquente des *Quatuors* et des *Symphonies* d'HAYDN, ne pouvait qu'être fort utile au développement des excellentes qualités naturelles du jeune artiste aragonais. Élevé à si bonne école, lorsque les hasards de la vie le conduisirent à Londres, il se trouvait en mesure de comprendre la valeur des monumentales créations de HAENDEL et d'apprécier tout ce qu'il y avait de nouveau et d'original dans les œuvres si personnelles de l'auteur du FREYCHUTZ et d'OBERON. On pourra nous objecter que tout cela n'avait rien à faire avec la musique religieuse proprement dite, et nulle observation ne saurait être plus juste, ni plus raisonnable. Les productions de RODRIGUEZ DE LEDESMA ne répondent pas aux besoins de la liturgie catholique. Mais cela est de même pour toute la musique sacrée de cette époque et on peut adresser le même reproche à CHERUBINI et à LESUEUR, sans compter les grandes créations de BEETHOVEN ou de BERLIOZ, nullement faites pour les exigences du culte. Cependant, si ce n'est pas de la musique sacrée, c'est bien de la musique religieuse, soit des illustrations et des commentaires des textes sacrés d'un lyrisme enflammé, parfois trop dramatiques, mais toujours inspirées par une foi sincère. Dans ce genre RODRIGUEZ DE LEDESMA nous a laissé plus d'une création importante et dans le nombre un véritable chef-d'œuvre, les *Lamentations de Jérémie* qui se chantent pendant la Semaine Sainte, dont l'ensemble forme un vaste oratorio capable de supporter toutes les comparaisons, surtout au point de vue de l'art romantique.

Mais, avant de dire quelques mots sur l'œuvre, nous croyons devoir donner une esquisse biogra-

1. Il fut imprimé : *Dictámen de* D. INDALECIO SORIANO FUERTES, *tercero en discordia, sobre una Misa de Requiem compuesta por* D. RAMÓN CARNICER, *por encargo especial del señor* D. JOSÉ SAFONT. *Madrid, imprenta de* OMAÑA, *1843.*

phique de son auteur, pouvant nous aider à comprendre sa transcendance et sa portée. D. MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA naquit à Saragosse le 14 décembre 1779. Comme la plupart des artistes de son époque, à peine âgé de huit ans, il entrait comme enfant de chœur à la Cathédrale de sa ville natale, et y faisait ses premières études musicales sous la direction du célèbre *Spagnoletto*. Ce n'était pas la meilleure des écoles et, malgré son évolution postérieure, RODRIGUEZ DE LEDESMA ne parvint jamais à se débarrasser tout à fait de l'influence italienne que lui avait imposée son premier maître. Il y apprit cependant la difficile science de manier les voix avec élégance et sans en abuser.

En 1800 il fut engagé par la troupe d'opéra espagnol qui donnait des représentations à Séville et, après avoir parcouru diverses villes de l'Andalousie, sa réputation devint si grande, qu'en 1805 la direction du *Teatro de los Caños del Peral*, l'Opéra de Madrid, l'appelait à former partie de la troupe, non seulement comme ténor, mais aussi comme directeur d'orchestre. Bientôt après, le 16 septembre 1807, il était nommé chanteur surnuméraire de la Chapelle royale.

Il est probable que l'artiste qui nous occupe aurait suivi la carrière théâtrale dans laquelle sa belle voix et les succès déjà obtenus lui assuraient un brillant avenir, si les terribles circonstances de l'année 1808 ne l'avaient forcé à s'exiler. Fuyant l'invasion française, il se réfugia d'abord à Séville, puis à Cadix, car son patriotisme farouche ne lui permettait pas de souffrir le joug étranger. Les cruelles représailles exercées par MURAT contre le peuple de Madrid, le 2 mai de ladite mémorable année, consternèrent toute l'Espagne et firent naître une haine profonde et tenace contre l'envahisseur. Tout de suite l'usage s'établit d'honorer la mémoire des héros tombés pour la défense de l'indépendance nationale. Dès l'année suivante on célébra le triste anniversaire par de pieuses cérémonies. A Cadix, où depuis le 24 septembre 1810 siégeaient les Cortes, représentant le pays, la solennité se faisait en grande pompe et en 1812, RODRIGUEZ DE LEDESMA composa pour l'occasion un *Hymne patriotique* : *En tan infausto dia...* sur un poème du fameux poète D. JUAN NICASIO GALLEGO, qui fut exécuté devant le catafalque élevé en l'honneur des martyrs de la patrie, sur la place de *San Antonio*. Cet acte de civisme acheva de compromettre sa situation en l'empêchant d'habiter les territoires soumis à JOSEPH BONAPARTE, c'est-à-dire la plus grande partie de l'Espagne, et comme du reste sa patrie ruinée par une guerre terrible et féroce ne lui offrait aucun moyen de gagner sa vie, il se rendit en Angleterre.

Dans le courant de 1813 nous le trouvons établi à Londres comme professeur de chant et rivalisant avec le célèbre ASIOLI. Malgré l'importance de ce redoutable concurrent, grâce à ses connaissances et à son expérience pratique de l'art du chant, ainsi que par le charme et l'originalité de ses compositions, il réussit à se créer une fort bonne situation. La *Philharmonic Society* le nomma membre honoraire et le Prince de Galles, le futur GEORGE IV, le choisit comme maître de chant de la princesse CHARLOTTE. Sa réputation était assez étendue; déjà en 1808 TRANQUILLO MOLLO lui avait demandé d'écrire une page pour l'Album : *In questa tomba oscura*, qu'il présenta au PRINCE DE LOBKOWITZ et dans lequel collaborèrent BEETHOVEN, BURGMULLER, CZERNY, MOZART (fils), PAER, PAVESI, SALIERI, TOMASCHECK, WEIGL et plusieurs autres compositeurs remarquables de l'époque; en 1814, l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*[1] de Leipzig, publiait une de ses compositions et lui dédiait un article très flatteur où on louait ses *Sonates* pour piano, ses *Romances* et ses *Chansons* remarquables par leur caractère original. « *On ne saurait attendre* — disait l'article en question, — *de la part d'un compositeur du Midi, un respect absolu envers l'harmonie allemande, mais bien au contraire tenir compte des effets que, par l'habile emploi de procédés exceptionnels, il obtient dans divers passages de ses œuvres.* » Et l'observation est très juste, car RODRIGUEZ DE LEDESMA est toujours éminemment personnel et foncièrement espagnol, tant par les idées en elles-mêmes, que par la façon de les développer.

Malgré la brillante position qu'il occupait à Londres, l'illustre artiste souffrait de la nostalgie : c'est ainsi qu'à peine eut-il connaissances des événements de 1814, il s'empressa de rentrer en Espagne. FERDINAND VII ne se montra point ingrat envers lui et le nomma premier ténor de la Chapelle royale et professeur de chant de l'Infante LUISA CARLOTA. C'est pour son auguste élève que RODRIGUEZ DE LEDESMA écrivit son plus important ouvrage technique, un recueil de *Quarante exercices de vocalisation*[2], précédés d'une instruction théorique sur l'art du chant. Mais le caractère du nouveau roi d'Espagne était versatile et capricieux, et personne, à moins de n'être un plat courtisan, ne jouissait longtemps de sa faveur. Le premier ténor de la cour tomba en disgrâce et fut congédié. Ce qui, uni aux circonstances politiques de 1823, força de nouveau RODRIGUEZ DE LEDESMA à quitter sa patrie. Pour la seconde fois il se rendit à Londres et y put voir qu'on ne l'avait pas oublié. Dès son arrivée on lui conféra le titre de membre honoraire de la *Royal Academy of Music*, où en 1825 il devint titulaire de la classe de chant, à laquelle il renonça en 1831, pour retourner en Espagne. C'est pendant son second séjour en Angleterre qu'il dut entendre d'abord *Der Freyschütz*, joué sur le théâtre de *Drury Lane* le 5 avril 1825, puis *Oberon*, représenté pour la première fois sur cette même scène le 12 avril 1826. Il garda un souvenir inoubliable de ces deux chefs-d'œuvre qui durent lui causer une extraordinaire impression. On en remarque des traces évidentes dans plusieurs passages de ses *Lamentations*, surtout dans les procédés d'orchestration et dans l'importance qu'il accorde aux instruments à vent en bois et aux cors. Dans sa conception de l'orchestre, tout à fait différente de celle des maîtres italiens, RODRIGUEZ DE LEDESMA joue en Espagne un rôle d'initiateur et est le premier qui s'engage résolument dans les voies de l'art moderne.

1. *Bey* BREITKOPF UND HAERTEL. 14e année, n° 37, daté le 14 septembre 1814. (Vol. XIV, page 620.) Vers la même époque la puissante maison éditoriale de Leipzig publia diverses œuvres de RODRIGUEZ DE LEDESMA, parmi lesquelles on remarque *Bolero favori* et *Zapateado, danse espagnole* pour piano et flûte; *Six valses* pour piano seul et *Trois ariettes* pour voix de basse, avec accompagnement de piano.

2. Imprimés à Madrid (sans date, mais vers 1820). Il en existe une édition française : Paris, 1827; et une autre anglaise : *A collection of forty exercices, or studies of vocalization...* (London, s. d. in-fol.).

Après la mort de FERDINAND VII, la place de maître de chapelle de la Cour étant devenue vacante par suite du départ de D. FRANCISCO ANDREVI, la reine régente l'accorda, par décret du 7 mai 1836, à D. MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA. C'est pour le service de la maîtrise royale qu'il composa ses principales œuvres dans le genre religieux : *trois messes solennelles*, un *Office des Morts*, les *Repons* pour les matines de l'Épiphanie, ouvrage qu'ESLAVA tenait en grande estime, la *None* pour le jour de l'Ascension, très brillante et fort estimée de son temps, mais, ayant beaucoup vieillie, plusieurs *Psaumes* et divers *Motets*[1], et enfin les neuf *Lamentations* pour l'Office des ténèbres du Jeudi, du Vendredi et du Samedi saints, datées de 1838 et qui nous semblent, comme nous l'avons dit, une création capitale.

Cette belle œuvre est écrite pour soprano, contralto, ténor et basse solos, chœurs à quatre voix et un orchestre très nourri pour l'époque, composé du groupe complet des cordes, de deux flûtes et petite flûte, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, deux cors, deux trompettes et un ophicléide. Précisément, des instruments à vent, bois et cuivre, le maître tire ses principaux effets et cela représente un avancement considérable sur son époque, car cette orchestration est beaucoup plus travaillée que celle de la plupart des opéras italiens. Dans son ensemble la partition s'impose par l'abondance des idées et la richesse des figures musicales au moyen desquelles RODRIGUEZ DE LEDESMA s'efforce à traduire les figures poétiques du texte, qu'il interprète et commente avec une singulière force expressive. Nous aimons à croire que les pathétiques descriptions du poète JÉRÉMIE agirent sur son imagination créatrice, éveillant dans son âme le souvenir des désastres que venait de souffrir la mère patrie pendant la terrible guerre de l'indépendance. Pour l'artiste aragonais, et ceci nous prouve sa filiation foncièrement espagnole, le drame poétique se transforme en drame de la réalité, il ne pleure pas des choses lointaines ou imaginaires, étrangères à son esprit, mais, en véritable fils de sa race, il verse toutes ses larmes pour *les choses du sang et de la vie*, selon l'heureuse phrase de SAINTE-BEUVE.

Rien de plus varié que les multiples aspects sous lesquels se dévoile l'inspiration du maître, toujours pleine de fougue et de passion, d'un romantisme exalté jusqu'à la véhémence, ne reculant devant rien, ni devant les envolées de l'extase mystique, ni devant les descriptions d'un réalisme outré des misères ou de la méchanceté des hommes. Par la violence des contrastes il nous fait penser au VICTORIA de l'*Office de la Semaine Sainte*, mais à un VICTORIA de 1830, d'après la révolution et la guerre de l'indépendance; et encore de ce chef RODRIGUEZ DE LEDESMA s'affirme nettement espagnol; il embrasse les deux pôles de l'âme nationale, le mysticisme d'une SAINTE THÉRÈSE et cet amour de la vérité vraie, que l'art ne déguise ou ne pare, qui fait le charme de nos romans picaresques. Sa riche palette orchestrale l'aide à traduire avec une efficacité extraordinaire toutes les nuances du sentiment, et il sait l'employer avec autant de discernement que de goût. Parfois il est d'une émotion sobre et contenue, comme dans l'admirable verset : *Plorans, plorabit in nocte* (Exemple III) de la première *Lamentation* du Jeudi saint. Rien de plus tou-



1. On en trouve cinq, à quatre voix et orchestre, dans la collection publiée par ESLAVA sous le titre : *Lira sacro-Hispana* (2e vol. de la 1re série, XIXe siècle).


noc - te, et la - crimœ, la - cri - mœ e - jus
in maxil - lis e - jus, non est qui con - so - le - tur


e - am ex om - nibus carris e - jus,
om - nes a - mi - ci e - jus, om nes a - mi - ci



chant que cette mélodie désolée dite par le cor, qu'entrecoupent les soupirs de la voix et les hoquets du violon, entourée de cet accompagnement calme et serein, comme une de ces belles nuits d'Orient où luisent les étoiles impassibles et indifférentes à la douleur humaine ; et ce qui est bien remarquable, c'est que cette belle page est conçue surtout en rapport avec la sincérité de l'émotion, sans se soucier nullement de l'effet extérieur.

Comme coloriste RODRIGUEZ DE LEDESMA ne se montre pas à une moindre hauteur. Il décrit les plus divers tableaux avec une force merveilleuse. Son orchestre laisse déjà deviner les surprenantes créations de l'art moderne. C'est sous ce rapport qu'il doit beaucoup à WEBER, mais de la même façon que BERLIOZ et WAGNER, c'est-à-dire qu'il profite des découvertes du maître allemand, mais qu'il n'imite pas. Les procédés peuvent être communs, mais la conception reste toujours personnelle. Nous en voyons une preuve dans la superbe description d'une brillante caravane qui passe près de la cité vaincue et l'insulte en sifflant et en hochant la tête (Exemple IV) : *sibilaverunt, et moverunt caput suum super filiam Jérusalem*, passage tout à fait remarquable de la seconde *Lamentation* du Vendredi saint. Cette progression instrumentale d'une animation, d'une vie, d'un mouvement si intense, a une fougue toute méridionale. Elle n'est pas dépourvue de violence, mais cette crudité est bien à sa place et nous fait regretter l'admirable compositeur dramatique que RODRIGUEZ DE LEDESMA eût pu être. En plus, cette page est très avancée pour ce que les maîtres espagnols et les italiens, leurs modèles, faisaient avec l'orchestre, en ce temps-là[1].

Nous nous sommes peut-être un peu trop étendu en parlant de RODRIGUEZ DE LEDESMA et de son chef-d'œuvre, mais la gloire de ce maître a trop longtemps pâti pour que nous n'éprouvions une certaine joie à la mettre de nouveau en lumière. En outre, cette création, malgré quelques légères taches — quelle production humaine n'en a pas? — signale bien l'avènement de la musique moderne en Espagne.

Pendant ses dernières années, RODRIGUEZ DE LEDESMA vécut une vie tranquille et honorée, s'occupant uniquement de ses fonctions comme maître de la Chapelle royale. Comprenant que l'époque où il vivait n'était propice ni à ses idées, ni à ses tendances, il ne prétendit pas s'imposer à l'inculture générale, et s'éteignit humblement à Madrid, le 28 mars 1848. Bientôt après il fut complètement oublié, et à cela ne contribua pas peu son successeur à la maîtrise de la Cour, D. HILARIÓN ESLAVA, artiste d'un réel talent, dont la valeur ne saurait être contestée, mais par trop influencé par le goût italien qui, chaque jour devint plus prépondérant et écrasa en germe toutes les manifestations originales de l'art national.

Une autre cause de l'oubli où est tombé le plus remarquable des musiciens espagnols de l'époque que nous étudions, nous le croyons sincèrement et nous n'avons pas à dissimuler notre pensée, nous semble être que le plus grand nombre de ses œuvres n'a jamais été publié. Il est donc impossible, à moins d'aborder les manuscrits, d'en faire une étude approfondie. Nous avons, par exemple, entendu parler avec éloge de la *Messe de Requiem* que RODRIGUEZ DE LEDESMA écrivit en 1820, à la

1. Nous avons publié une étude critique détaillée de cette œuvre dans notre brochure : *El maestro* RODRIGUEZ DE LEDESMA *y sus Lamentaciones de Semana Santa...* Malaga, 1909.

demande du Conseil municipal de Madrid, pour le service funèbre célébré annuellement en honneur des victimes du 2 mai 1808. Malgré nos recherches nous n'avons pu trouver cette partition dans laquelle, si nous tenons compte du patriotisme ardent du maître, il avait dû donner le meilleur de son âme, car le sujet ne saurait être plus pathétique pour exciter les plus sensibles fibres de son cœur.

Malgré quelques noms remarquables ou dignes d'estime, PONS, CABO, AULÍ, RODRIGUEZ DE LEDESMA, l'ensemble de la musique religieuse pendant la période que nous étudions est d'une absolue médiocrité. La décadence déjà commencée pendant la seconde moitié du XVIIIe siècle se précipite et s'accentue, et vers 1840 la plupart de ces maîtrises, jadis centres du savoir, deviennent des institutions gouvernées par la routine, le pédantisme, le mauvais goût et l'ignorance. L'école d'orgue autrefois




f
f
decrescendo
Sa - mech.
Sa - mech.
Sa - mech.
Sa - mech.


graduellement
decres
pp
Plau
Plau
Plau
Plau


Flûtes seules
crescendo
poco
a
poco
se - runt su - per te
ma - nibus
om - nes,
se - runt su - per te
ma - nibus
om - nes,
se - runt su - per te
ma - nibus
om - nes,
se - runt su - per te
ma - nibus
om - nes,


om - nes, tran-se - un - tes, tran-se - un - tes per
om - nes, tran-se - un - tes, tran-se - un - tes per
om - nes, tran-se - un - tes, tran-se - un - tes per
om - nes, tran-se - un - tes, tran-se - un - tes per


Avec la petite flûtes
ff
vi - am si - bi - la - ve - runt, et mo - ve - runt ca - put
vi - am si - bi - la - ve - runt, et mo - ve - runt ca - put
vi - am si - bi - la - ve - runt, et mo - ve - runt ca - put
vi - am si - bi - la - ve - runt, et mo - ve - runt ca - put

si illustre était aussi tombée bien bas; il est vrai que la prépondérance croissante du piano, instrument de vulgarisation par excellence, finit par établir une sorte de confusion dans la technique des instruments à clavier, ce qui ne pouvait que porter un grand préjudice au jeu de l'orgue, exigeant par la nature même de l'instrument des procédés bien divers de ceux propres des instruments à cordes percutées.

Pendant le premier quart du siècle, c'est-à-dire jusqu'au 11 *février* 1827, jour de sa *mort*, D. JOSÉ LIDÓN, dont nous avons déjà parlé, jouit d'une grande renommée comme virtuose émérite. Il était premier organiste de la Chapelle Royale depuis 1785, lorsqu'en 1805, par suite du décès de D. ANTONIO DE UGENA, il y obtint la place de maître de chapelle. C'était donc encore un représentant du passé qui ayant acquis par une longue pratique une grande expérience de son instrument forma des élèves très distingués. Dans le nombre on compte son propre neveu D. ALFONSO LIDÓN, qui le remplaça en 1805 comme organiste de la Cour; et FRAY PEDRO CARRERA Y LANCHARES[1], moine du Carmel et organiste de son couvent à Madrid, qui publia en 1792 sa *Salmodia orgánica ó Juegos de versos*, — bientôt suivie d'un supplément, sous le titre de *Adiciones*, — vaste compilation renfermant 152 versets dans tous les tons, propres à être exécutés comme intermèdes pendant la psalmodie, et assez intéressante pour connaître et étudier la musique d'orgue de cette époque.

Nous avons cité parmi les compositeurs de musique religieuse D. RAMON CUELLAR et D. NICOLÁS LEDESMA, qui furent aussi des organistes de valeur. Une mention spéciale doit être accordée à D. PEDRO ALBÉNIZ à qui revient le mérite d'avoir fondé en Espagne l'école moderne de piano. Né à Logroño, dans la Vieille-Castille, le 14 avril 1795, il fit ses premières études musicales sous la direction de son propre père, maître de chapelle et organiste d'abord à ladite ville, puis à Saint-Sébastien. Doué d'une grande précocité, dès l'âge de treize ans il était en mesure de tenir l'orgue de la paroisse de Saint-Vincent, dans la capitale de Guipuzcoa, et réussissait à se faire nommer second dans le concours célébré pour pourvoir à la place d'organiste de la Collégiale de Bilbao. En vue d'aussi heureuses dispositions, le jeune homme fut envoyé à Paris dans le but de perfectionner son talent de pianiste par les leçons de HENRI HERZ et, avant de rentrer en Espagne, il reçut aussi des conseils de KALKBRENNER, et consulta FÉTIS sur un plan d'études de composition pratique. Une fois de retour dans sa patrie, la carrière de cet artiste fut rapide et brillante; le 17 juin 1830 il était nommé professeur de piano et d'accompagnement du Conservatoire de Musique de Madrid, nouvellement fondé, et peu de temps après, le 27 octobre 1834, il obtenait le poste de premier organiste de la Chapelle royale. Sa *Méthode de piano*[2], rédigée avec beaucoup de clarté et publiée à Madrid en 1840, fut adoptée pour l'enseignement au Conservatoire madrilène, et a rendu de réels services. On peut dire que tous les pianistes de quelque valeur qui se trouvaient en Espagne et jusque dans l'Amérique du Sud pendant le deuxième tiers du XIXe siècle avaient profité des leçons d'ALBENIZ. Devenu, en 1841, maître de piano de la reine ISABELLE II et de sa sœur l'infante MARIE-LOUISE, cet artiste mourut à Madrid comblé d'honneurs et de dignités, le 12 avril 1855. Ses œuvres, fort nombreuses et conçues dans le goût du temps, consistent en *variations*, *fantaisies* et *rondos* sur des thèmes d'opéras, d'airs nationaux ou originaux pour piano seul, pour piano à quatre mains, et pour piano avec accompagnement de deux violons, alto et violoncelle. En général elles ne présentent presque aucun intérêt et sont conçues sous l'influence de THALBERG et de KALKBRENNER; à peine si dans tout ce fatras on pourrait citer avec éloge les deux séries d'études pour piano, op. 56 et 60.

Bien plus intéressantes nous semblent les compositions pour *piano-forte* de D. JOAQUÍN TADEO MURGUIA, organiste de la Cathédrale de Malagá, et encore un transfuge du passé. D'origine basque, il naquit à Irun en 1758, et les hasards de la vie l'ayant conduit dans l'extrême-sud de la Péninsule, il se fixa dans la charmante ville andalouse que nous venons de nommer, séduit par la douceur de son climat et y gagna, par concours, le 14 mai 1789, le poste d'organiste de la Chapelle métropolitaine. De même que Cadix, Malaga était alors une des villes les plus riches et les plus prospères de l'Espagne. De grandes maisons allemandes ou anglaises y avaient leurs représentants et très souvent les fils des riches commerçants étaient élevés à Londres ou à Hambourg. Grâce à cela la culture artistique y était un peu plus développée qu'ailleurs et l'on n'y ignorait pas tout à fait qu'il existait de par le monde une autre musique bien différente de l'opéra italien. MURGUIA, qui était un homme très savant en son art, fort habile sur l'orgue et remarquable improvisateur tant dans le genre libre que dans le style fugué, ne fut pas des derniers à s'apercevoir de la réelle valeur de toutes ces nouveautés étrangères. Il étudia donc HAYDN et MOZART et sut tirer parti de leur enseignement. On le remarque spécialement dans les *Sonates pour piano-forte* à deux et à quatre mains (Exemple V), et autres morceaux de musique de chambre qu'il composa pendant les trente premières années du XIXe siècle — il ne mourut que le 10 août 1836, — à la demande des principaux amateurs de Malagá. Mais il est bon d'observer que cette heureuse influence était contre-balancée par une autre non moins favorable au complet développement de l'artiste, celle de la musique indigène, car dès son arrivée en Andalousie le musicien basque avait été agréablement surpris par les chansons du peuple et la musique *flamenca*. On en a la preuve dans les nombreuses chansons, *Boléros* à une et deux voix, *Tiranas*, *Polos*, etc., qu'il nous a laissés et dans lesquelles il s'efforce de transformer en œuvre artistique les éléments originaux, dessins mélodiques, cadences et rythmes, des modèles populaires. C'est ainsi que tout en ennoblissant sa technique par les procédés, déjà si riches, des grands maîtres allemands, il reste toujours original

1. Ce religieux composa aussi un ouvrage sur la liturgie et le plain-chant propres à l'ordre du Carmel : *Ritual Carmelitano. Parte primera : Instrucciones de Canto Llano y Figurado... Parte Segunda : Procesionario y Funeral á uso de los religiosos y religiosas de la Orden de Descalzos... Madrid, por* DON JOSEPH DOBLADO. *Año de* MDCCLXXXIX. (2 vol.) A la Bibl. de la *Diputación* à Barcelone.

2. *Método completo de Piano del Conservatorio de Música... Madrid*, ROMERO (sans date, mais de 1840).



Tempo di Minuetto
PRIMO
SECONDO



et réussit à conserver sa personnalité, et cela se remarque parfaitement dans le charmant *Menuet* que nous reproduisons, dans lequel, au milieu de la forme classique, on perçoit clairement une certaine saveur de terroir franchement andalouse. Par malheur presque toutes les œuvres de ce maître sont restées inédites[1], bien que sa réputation comme organiste et compositeur fût très grande de son vivant et eût même franchi les frontières.

Dans le groupe des artistes plus jeunes qui se signalèrent comme organistes de talent, on cite DON ROMÁN JIMENO, DON PASCUAL PEREZ Y GASCÓN et D. EUGENIO GOMEZ. Le premier, né à Santo Domingo de la Calzada, dans la Rioja, le 18 novembre 1799, fut d'abord maître de la Chapelle de la Cathédrale de Palencia, dont il enrichit les archives d'un grand nombre de compositions religieuses, assez estimables pour l'époque. Puis, en 1828, il se rendit à la capitale, afin de se présenter au concours pour pourvoir le poste d'organiste de la Collégiale royale de *San Isidro*, place très en vue qu'il obtint d'emblée et conserva jusqu'à sa mort, survenue le 25 novembre 1874. JIMENO, qui devint professeur d'orgue au Conservatoire, fut réputé comme un virtuose de tout premier ordre sur ce difficile instrument. Il fut très admiré comme improvisateur par sa féconde imagination, mais son style très brillant et influencé par le goût italien ne s'accommodait pas trop avec la sévérité propre au genre religieux. Néanmoins, ce défaut, également imputable à tous ses contemporains, est dû plutôt à l'époque qu'à l'artiste lui-même. Ses ouvrages, écrits avec correction, ne se font remarquer par aucune qualité particulière. La personnalité trop timide de l'auteur ne se prononce jamais et s'efface par l'emploi des plus vulgaires lieux communs. On cite avec éloge quelques-uns de ses *Motets* et un oratorio sur la vie de *Sainte Catherine*, exécuté en 1842, à Madrid, chez le MARQUIS D'ALBUDEITE.

L'année 1802 vit naître GOMEZ et PEREZ Y GASCÓN, celui-là à Alcañices, près de Zamora, celui-ci à Valence. Leur éducation ne put être plus différente : l'un se forma dans une grande ville, dont l'école musicale était justement célèbre, et sous la direction de maîtres aussi éminents que PONS et CABO, tandis qu'on peut affirmer que l'autre, élevé dans une province éloignée de tous les grands centres de culture, ne connaissait son art que d'une façon purement pratique, lorsqu'en 1824 il se rendit à Séville. C'est là que GOMEZ, qui jusqu'alors n'avait presque rien entendu, put entreprendre des études sérieuses et développer son talent. Devenu un musicien savant et un virtuose remarquable, il resta toujours d'une modestie peu commune et satisfait de son poste de second organiste de la maîtrise métropolitaine de Séville, humbles fonctions qu'il remplit pendant quarante-deux années. La meilleure preuve de son vaste savoir se trouve dans l'important recueil qu'il publia vers 1845, sous le titre *Repertorio de organistas*, qui ne forme pas moins de trois volumes in-folio. On y trouve des *offertoires*, des *thèmes variés*, des *versets* pour la psalmodie et le chant des hymnes; en un mot, tout ce qui concerne le rôle de l'orgue dans la célébration de l'office divin. La troisième partie de l'ouvrage, conçue dans un but purement pratique, traite de l'harmonie et de la modulation; l'auteur y donne de nombreux exemples accompagnés d'explications théoriques, pour passer en peu de mesures d'un ton dans un autre, sans transgresser les lois alors reconnues comme fondamentales. Parfois il montre beaucoup d'ingéniosité et une réelle élégance, comme dans le cas où il remonte toute une gamme chromatique en prenant soin que les diverses voix montent toujours par demi-tons successifs, sans toutefois violenter les règles. GOMEZ a laissé en outre beaucoup de musique pour orgue, des *Sonates*, des *Versets* pour tous les tons du plain-chant, des *Fantaisies* et un grand *Offertoire* pour deux instruments concertés, qui a souvent été exécuté à Séville, lors des grandes solennités religieuses. Il écrivit aussi des mélodies vocales, sur des paroles de MÉTASTASE, et de nombreux morceaux pour piano, souvent d'une grande difficulté, dans le goût du temps. Presque tous ces ouvrages sont restés inédits.

PEREZ Y GASCÓN passa toute sa vie dans la ville où il était né et où il avait reçu son éducation artistique. Dès l'âge de dix-huit ans il y devenait organiste de la paroisse de Saint-Thomas, et en 1826 le chapitre métropolitain, séduit par son talent et son

1. Un grand nombre se trouvent en manuscrit dans les archives de la Cathédrale de Malagá : nous ne connaissons de publié que le fort joli *Bolero à deux voix* inséré par OCÓN dans son intéressant recueil : *Cantos españoles*... Malagá, 1874.

habileté, lui confiait les orgues de la Cathédrale. Depuis de longues années il remplissait ces fonctions à la satisfaction générale, lorsque les réformes introduites dans le clergé par le Concordat de 1851 rendirent sa situation très difficile. Le nouveau régime prescrivait que le bénéfice réservé à l'organiste ne pourrait être accordé à une personne laïque; or PEREZ Y GASCÓN était marié et père de famille. Malgré les nouvelles dispositions, le Chapitre ne voulut pas se priver d'un ancien serviteur dont le talent était unanimement reconnu : il éleva donc une requête à la Reine ISABELLE II et obtint que PEREZ Y GASCÓN fût confirmé, à titre exceptionnel, dans la place qu'il occupait et qu'il conserva jusqu'à sa mort, survenue le 27 juin 1864. La valeur de cet artiste ne saurait être mise en doute. Ce fut un virtuose de tout premier ordre, en même temps qu'un véritable savant. Aucune des branches de son art ne lui était étrangère et, désireux de savoir, il avait réuni une bibliothèque musicale très riche, malheureusement dispersée après sa mort. Le *Mémoire sur l'enseignement de la Musique* qu'il présenta à la *Sociedad de Amigos del Pais* de Valence, prouve sa haute compétence dans ces matières. Il avait du reste publié quelques ouvrages techniques que nous avons signalés antérieurement, comme cette *Méthode de solfège et principes du chant appliqués aux écoles et collèges* (Valence, 1857), qu'il rédigea dans le but de faire établir l'enseignement du chant dans les écoles primaires. Pour cette importante question qu'il ne put faire réussir, il soutint une longue correspondance épistolaire avec PANSERON qui honorait le maître espagnol d'une sincère amitié. Les deux musiciens se consultaient mutuellement sur leurs ouvrages. Par suite de l'enseignement de ses premiers maîtres, PEREZ Y GASCÓN a été l'un des derniers à soutenir les traditions du style religieux polyphonique; quelques-unes de ses compositions dans ce genre, comme la *Lamentation* à sept voix, le *Magnificat* à quatre et les deux *Messes* à cinq, sont assez recommandables. Elles sont écrites très correctement et les diverses parties vocales se meuvent d'une façon naturelle et avec beaucoup d'élégance. On connaît en outre de lui un grand nombre de *Motets*, *Villancicos*, *Rosarios*, *Gozos* et *Hymnes* en langue vulgaire, à trois et quatre voix, avec accompagnement obligé d'orgue, dont la popularité a été très grande et s'est longtemps conservée. Après sa mort, sa veuve publia une *Méthode d'Harmonie* (Valence, 1866) qu'il avait laissée complètement terminée. C'est le fruit de longues années d'études et d'une grande expérience pratique : toute la théorie des accords et de leur enlacement y est développée avec beaucoup de clarté et d'une façon très simple. En résumé, cet artiste digne d'estime a exercé une véritable influence sur l'histoire ultérieure de la musique espagnole, par le grand nombre d'excellents élèves qui se sont formés sous son intelligente direction.

Nous réunirons en groupe quelques autres organistes qui eurent alors leur heure de célébrité, tels que DON VALENTIN METÓN, bon musicien et virtuose distingué, attaché à la maîtrise de la Basilique *del Pilar* de Saragosse, depuis l'année 1835 jusqu'en 1860, date de sa mort[1]; DON ANTONIO SANCLEMENTE, collègue et émule de GOMEZ à la cathédrale de Séville; DON DAMIÁN SANZ, qui tint pendant longtemps les orgues de l'église métropolitaine de Pampelune; et DON MATEO FERRER, appelé familièrement *Mateuet* et très populaire par sa bonhomie et ses excentricités à Barcelone où il fut au service de la Cathédrale pendant cinquante-six ans, d'abord comme organiste, puis comme maître de chapelle. On peut dire de cet artiste que s'il dînait de l'église il soupait du théâtre, car il fut directeur d'orchestre de l'opéra italien de *Santa Cruz*, pendant près de trente ans, se faisant remarquer, paraît-il, par des qualités éminentes et tout à fait supérieures. Son élève SALDONI[2] parle de lui avec enthousiasme, surtout comme organiste, et loue particulièrement ses harmonies hardies et surprenantes, son génie fécond, spirituel et toujours neuf, la fraîcheur de ses idées, ainsi que son exécution rapide et tout ensemble claire, limpide et brillante. Nous avons entendu des témoins respectables faire beaucoup de réserves sur ces éloges dus sans doute à la pieuse sollicitude d'un disciple reconnaissant. Ce qui est certain, c'est que lorsqu'il mourut à Barcelone, le 4 janvier 1864, un grand nombre d'artistes distingués se réunirent dans ladite ville pour lui rendre les derniers devoirs et lui firent des funérailles vraiment magnifiques, dernier témoignage de leur respect et de leur admiration pour un maître généralement aimé.

Un souvenir est dû à DON ANASTASIO HORTA Y LLEOPART (1800, † 1843), organiste de plusieurs églises de la capitale de Catalogne, longtemps renommé par sa grande habileté et son talent comme improvisateur, car il était doué, à ce qu'on affirme, d'une fantaisie extraordinaire; à DON MAGÍN PUNTI, qui fut au service de la Cathédrale de Lérida, vers la même époque qu'un autre artiste distingué, DON ALEJO MERCÉ Y FONDEVILA (1805, † vers 1870), y remplissait les fonctions de maître de chapelle[3]; à DON JUAN BAUTISTA PLASENCIA (1816, † 1855) l'un des meilleurs élèves de PEREZ Y GASCÓN, mort dans la plénitude de la vie lorsqu'un brillant avenir s'ouvrait devant lui, car depuis peu il venait d'obtenir la place d'organiste à la collégiale *del Patriarca* à Valence, et dont nous avons signalé ailleurs le mérite comme compositeur de musique religieuse; à DON JOSÉ BARBA Y BENDAD, musicien estimé dans sa région par ses œuvres pour le service divin, né à Barcelone en 1804, d'abord organiste de diverses paroisses de sa ville natale, plus tard maître de chapelle de la cathédrale de Girone, et depuis 1850 jusqu'au 3 février 1881, date de sa mort, directeur de la maîtrise paroissiale de *Santa Maria del Mar*, l'une des plus importantes de la capitale de Catalogne; enfin à DON JOSÉ GUELBENZU († en 1855), attaché à la paroisse de Saint-Saturnin à Pampelune, dont le fils DON JUAN MARIA, excellent pianiste qui nous occupera dans la suite, fut un des propagateurs de la musique classique en Espagne.

1. ESLAVA a publié un de ses ouvrages dans son *Museo orgánico español* (Madrid, MARTIN SALAZAR, 1856).

2. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos Españoles* (4 vol.). Madrid, 1868-1881.

3. Originaire de Lérida, il y fut dès l'âge de sept ans élevé comme enfant de chœur à la maîtrise de la cathédrale, sous la direction de NADAL et de PRENAFETA. Au commencement de l'année 1828, il alla se fixer à Madrid, où il devint professeur de piano au collège impérial de *San Isidro* tenu par les jésuites et aux écoles pies de *San Antonio*. Plus tard, en 1832, il revint occuper à Lérida l'emploi de maître de chapelle de la Cathédrale, qu'il conservait encore en 1867. Compositeur très fécond, il n'a pas écrit moins de 300 œuvres dans le genre religieux, assez populaires de son temps.

Notre énumération a été longue, néanmoins nous ne la croyons pas complète et on pourrait y signaler facilement plus d'une lacune. Nous ne croyons pourtant avoir laissé de côté aucun nom important, soit par sa valeur réelle, soit par le rôle qu'il joua de son temps. On est étonné de la faiblesse générale d'une si abondante production; mais le fait s'explique par la déchéance de la culture, l'absence d'idéal et l'oubli, chaque jour croissant, des traditions et des exemples du passé. Un peuple artiste ne saurait nier sa nature et s'accommoder aux modes étrangères sans tomber dans la platitude et la banalité. On n'écrivait plus pour satisfaire un besoin de l'esprit, mais pour gagner les suffrages d'un public frivole et sans la moindre éducation artistique. Les poncifs de l'opéra italien étaient tous faits pour répondre aux aspirations de la foule et les mercenaires de l'art en profitèrent largement. L'influence de Rossini en premier lieu, celle de Meyerbeer ensuite ne furent pas les moindres causes de cette décadence, nous dirons plus de cet avilissement d'une école de musique religieuse qui avait compté parmi les premières du monde. Mais le fléau principal, il faut l'avouer hautement, car il sévit encore, fut l'ignorance. Jamais l'ancien proverbe espagnol qui dit : *Le musicien le plus savant ne sait autre chose que la musique* [1], ne fut plus vrai. Et si encore du moins ils avaient su la musique! Mais bien au contraire, de la pédanterie on était tombé dans la routine et la plupart furent des hommes *unius libri*, espèce la plus dangereuse qui soit, surtout s'il s'agissait des sophistiques élucubrations de Cerone, le *monstre musical*, ou de Nasarre. Il va sans dire que, sauf quelques intelligences d'élite, personne ne tenait compte de la révolution musicale soulevée par les théories savantes d'Eximeno. La pensée esthétique espagnole, qui toujours avait volé si haut dans les sphères de la spéculation idéologique, était pour ainsi dire endormie et ne pouvait s'apercevoir de la lente mais progressive évolution qui devait aboutir à l'art d'un Beethoven ou d'un Wagner. Comment cela aurait-il pu se faire, si la généralité ne se trouvait pas en mesure de comprendre Mozart, Gluck ou Weber? Cependant quelqu'un avait prévu toutes ces merveilles à venir lorsqu'il annonçait hautement que nul art vivant ne saurait se circonscrire dans des règles étroites et limitées. Nous faisons allusion au Père Feijoo, cet illustre critique musical du second tiers du XVIIIe siècle qui, sans être musicien lui-même, avait mieux compris l'essence et la portée de la musique, que beaucoup de théoriciens ou de compositeurs. Nous croyons devoir reproduire cet important passage de son *Discours* sur *El no se qué* [2] — le *Je ne sais quoi*, — c'est-à-dire cette sensation souvent inexprimable et indéfinie qui fait presque toujours le principal charme d'une œuvre d'art.

« La musique — écrit le savant bénédictin — possède un système formé de diverses règles, que les professeurs de cet art jugent comme complet, de telle sorte que si une de ces règles est transgressée la composition est condamnée comme défectueuse. Il se trouve tout de même quelques ouvrages où telle ou telle règle n'a pas été rigoureusement observée et qui précisément nous plaisent le plus dans le passage où l'on remarque la faute en question. En quoi cela peut-il bien consister? En ce que le système de règles que les musiciens ont accepté comme complet, ne l'est pas; bien au contraire il est incomplet et à l'étroit. Mais cette imperfection dudit système ne peut être comprise que des compositeurs de haute volée, capables d'apprécier les circonstances dans lesquelles ils peuvent s'affranchir des préceptes établis, et de composer de la musique qui, même en n'obéissant pas aux règles, soit extrêmement belle et agréable. Entre temps les compositeurs médiocres crieront que cela est une hérésie; mais ils peuvent crier tout à leur aise, car le juge unique et suprême de la musique est l'ouïe. Si la musique fait plaisir à entendre et si ce plaisir est grand, elle ne saurait être que bonne, même très bonne, et une musique excellente ne peut être en opposition absolue avec des lois rationnelles, mais bien avec des règles étroites ou mal comprises. On pourra dire que cela est contre l'art, cependant on y remarque un *je ne sais quoi* qui le fait paraître bon. Or moi j'affirme que ce *je ne sais quoi* provient des principes mêmes de l'art, mais d'un art supérieur à celui de ceux qui le critiquent. Lorsque l'on commença à introduire les dissonances en musique, je sais bien que, même quoiqu'elles fussent savamment préparées, le plus grand nombre des compositeurs crièrent que cela était contre l'art; cependant aujourd'hui ils admettent les dissonances comme artistiques, et cela est parce que l'art qui était alors à l'étroit a agrandi sa sphère d'action par une telle découverte [3]. »

Ces paroles si justes et pleines de bon sens sont toujours utiles à être méditées, mais pendant la triste période de décadence que nous étudions, il aurait fallu les faire graver ostensiblement dans tous les endroits où l'on enseignait la musique et obliger tous les musiciens à les apprendre par cœur. Cela aurait été d'une utilité incontestable pour réveiller ces esprits engourdis par des méthodes empiriques et routinières. Par fortune vers le milieu du siècle on peut remarquer un certain mouvement de réaction, mal dirigé d'abord par Eslava, homme d'une énergie peu commune et d'un non vulgaire talent, mais dont une éducation défectueuse avait faussé le goût. Nous aurons beaucoup de critiques à faire sur ses compositions; ses ouvrages d'érudition et d'histoire ne peuvent être acceptés que sous de grandes réserves, mais il serait injuste de lui nier le mérite d'avoir été le premier à s'occuper de restaurer les études musicales, tout en tournant des regards timides, il est vrai, vers les exemples du passé. Plus tard ce mouvement se prononce et s'accentue dans une meilleure orientation, surtout dans le domaine du théâtre lyrique, grâce aux initiatives de l'illustre Barbieri, transfuge de l'école italienne, que les études historiques avaient converti en dévot des traditions nationales. Enfin ces tentatives indécises et isolées se réunissent et prennent corps sous la puissante direction du maître Pedrell, secondé par une fière cohorte de vaillants lutteurs, dans une manifestation artistique, vigoureuse, foncièrement nationale, qui, tout en s'appuyant solidement sur le passé, avance avec hardiesse sur la voie du progrès, embrasse tout le

1. *El músico que más sabe, no sabe más que música.*
2. *Teatro crítico universal.* (*Vol. VI. Discurso XII, El no se qué*). Pamplona 1784-85. Il y a de nombreuses éditions, la 1re fut publiée de 1726 à 1739.
3. Voir *loc. cit.* (fin du VIIe paragraphe).

domaine des connaissances musicales et nous semble appelée à des jours de gloire et de splendeur. Nous aborderons bientôt l'étude de cette espèce de renouveau, sympathique à tous les égards, mais auparavant il nous faut dire quelques mots sur la musique profane de la triste époque qui vit la déchéance de la musique religieuse. Sans être excellente, elle ne manque pas toujours de caractère et présente souvent quelque intérêt.

II. — Musique profane.

A notre sens on a par trop médit de la production dramatico-musicale, la seule qui compte un peu, de cette malencontreuse période. Elle ne se distingue précisément pas par son originalité et l'influence de ROSSINI et des musiciens de son école y est sensiblement manifeste. Mais si on l'observe de plus près on doit reconnaître que cette influence agit plutôt sur la forme que sur la pensée, et que presque toujours elle est tout extérieure. Cela s'explique par le fait qu'on ne saurait jamais chasser le naturel d'une façon absolue. Sous le revêtement italien, l'âme espagnole se trahit plus d'une fois et s'affirme. Le maître BARBIERI qui, sous les apparences de la fantaisie et du paradoxe, dissimulait beaucoup de bon sens et de sagacité, avait, dans son cabinet de travail, constamment placé sous ses yeux un portrait de RAMÓN CARNICER. On peut voir en cela le pieux souvenir d'un élève reconnaissant, mais nous croyons qu'il y avait aussi un hommage volontaire de l'artiste glorieux, envers le maître inconnu qui, en éveillant en lui le sentiment national, avait dégagé sa personnalité et lui avait donné pleine conscience de sa force.

La mode, en souveraine absolue, imposait le goût italien, et tout le monde l'acceptait sans murmurer. Mais néanmoins plus d'un artiste, et ce fut naturellement les plus remarquables, cherchèrent les moyens de transiger avec le public, sans abdiquer toutefois leur originalité. Ils étaient sûrs de ne point obtenir les suffrages du monde élégant, qui se proclamait *dilettante* et connaisseur éclairé parce qu'il se pâmait d'aise devant l'acrobatie vocale d'un soprano léger ou les notes filées d'un ténor ténorisant; mais en revanche il pouvait compter sur le peuple, sans éducation artistique si l'on veut, mais dont l'instinct, toujours alerte, accueillait avec enthousiasme tout ce qui faisait vibrer son âme nettement espagnole.

Pendant les premières années du XIXe siècle, c'est-à-dire avant l'invasion française, les *tonadillas* se montraient encore pleines de vie. Elles étaient la principale attraction des représentations dramatiques et contre-balançaient l'influence italienne. Le brave LASERNA, toujours sur la brèche, malgré son âge avancé, continuait à diriger la troupe du *Teatro de la Cruz* et ses compositions primesautières, pleines de grâce et de fraîcheur, étaient accueillies avec le même succès. Depuis qu'ESTEVE, en 1790, avait pris sa retraite, il n'avait plus de rival possible et, devenu le maître indiscuté du genre, sa popularité était à son comble. Quelques-unes de ses chansons comme les *seguidillas* du *Triunfo de las mujeres* (Le triomphe des femmes) ou la *Tirana del Tripili* jouissaient d'une telle vogue qu'elles s'étaient incorporées au richissime patrimoine du peuple. Par tradition elles se sont conservées jusqu'à nos jours, et plus d'un connaisseur non averti a dû les prendre pour des créations anonymes, issues directement de la muse populaire. En vérité, leur caractère est si grand que l'erreur est facilement explicable. Par sa verve entraînante, par sa fougue endiablée, la *Tirana del Tripili* (Exemple VI) est bien espagnole et son créateur, bien vite oublié, n'avait fait en la composant qu'interpréter d'une façon artistique une des nuances de l'esprit national. Nous avons dit ailleurs que cette pétillante mélodie avait parcouru l'Europe, car le compositeur MERCADANTE l'avait recueillie




Donde esta este so.ne - ci.llo to.di - tos pue - den ca - llar
ESTRIBILLO: REFRAIN
Tri-pi-li, Tri-pi-li, Tra-pa-la, Tra-pa-la que esta Ti - ra-na se
canta y se baila. Bai-la chi-quilla, Canta con gracia, Tin, ti, ri,
rin, ti - ra na. ti - ra-na Da-le, que da-le, Ja-la que
ja-la que me ro-bas el al-ma ti - ra-na.
f più
cresc.
crescendo
molto
staccato

comme fort typique — et il ne se trompait pas — pour en faire la *stretta* de l'ouverture de son opéra espagnol *I due Figaro* (Madrid, 1835), page d'une couleur fort brillante, composée uniquement sur des thèmes populaires nationaux (on y remarque l'*Ole*, le *Fandango*, le *Bolero*, etc.), qui n'est pas encore tout à fait disparue du répertoire[1].

Si LASERNA occupait de droit la place principale, d'autres musiciens de mérite suivaient ses brisées. Depuis 1797, DON PABLO DEL MORAL dirigeait la partie musicale au *Coliseo del Principe*, c'est-à-dire à l'autre théâtre municipal, et ses gracieuses *tonadillas* nous prouvent qu'il ne manquait ni de verve ni d'esprit. DON BERNARDO ALVAREZ ACERO, mort en 1821, sans abandonner la maîtrise de la chapelle de *la Soledad*, travailla aussi fréquemment pour les théâtres madrilènes, et l'on prétend qu'il se distinguait plus par ses *tonadillas* que par ses œuvres du genre religieux. Dès 1799 il avait été nommé musicien adjoint aux troupes municipales qui fonctionnaient régulièrement dans les *Corrales* ou *Coliseos* de la capitale; en 1815, sans que les raisons nous en soient connues, il présenta sa démission et l'*Ayuntamiento* (Chapitre municipal), ouvrit un concours pour pourvoir au poste de directeur musical des théâtres municipaux vacants par suite des décès successifs de LASERNA et de MORAL, et qu'ALVAREZ ACERO remplissait par intérim. Le vainqueur fut D. JAIME NADAL, organiste de la paroisse Saint-Martin de Madrid, mais comme dans l'entre-temps l'ancien titulaire eut demandé et obtenu son rétablissement, il ne fut nommé qu'au titre de surnuméraire qu'il conserva jusqu'en 1823. Nous avons ailleurs parlé de cet artiste qui finit par se consacrer entièrement à l'Eglise et devint successivement maître de chapelle des Cathédrales de Palencia et d'Astorga. Pendant les années qu'il cultiva le genre dramatique, tant dans la capitale que dans plusieurs villes de province, il fit jouer diverses *tonadillas*, presque toujours accueillies avec succès. Nommons encore DON FRANCISCO PAREJA, pendant longtemps favori du public, mais dont le souvenir s'est rapidement effacé.

Comme nous avons déjà fait l'histoire de la *tonadilla*, il serait inutile de nous étendre longuement sur sa dernière période de splendeur. Pour se soutenir elle comptait avec l'appui décidé d'une grande partie du public et en plus avec des interprètes de tout premier ordre. Les noms de LORENZA CORREA, d'ISABEL COLBRAN, des sœurs MORENO, d'ACUÑA et surtout celui de MANUEL GARCÍA, le prouvent d'une façon suffisante. Un habile spéculateur italien, GASPAR RONZI, fils d'un danseur longtemps attaché au Théâtre de *los Caños del Peral*, violoniste de profession et très au courant des affaires théâtrales, ayant compris le profit qu'on pouvait tirer en réunissant des artistes aussi remarquables, demanda au Gouvernement un privilège pour l'exploitation des théâtres de Madrid, sur les bases d'engager les meilleurs chanteurs espagnols et d'exécuter de préférence des œuvres nationales. La proposition fut agréée et, en mars 1801, il obtint la jouissance des trois théâtres de Madrid, sous l'expresse réserve de n'y point présenter des artistes étrangers. Les deux anciens *Coliseos del Principe* et *de la Cruz* furent affectés aux représentations dramatiques, et le nouveau théâtre de *los Caños del Peral* exclusivement consacré à la musique.

RONZI s'acquitta loyalement d'une des clauses de son contrat, c'est-à-dire qu'il engagea une excellente troupe de chanteurs espagnols, mais sur le second point il ne fut pas aussi scrupuleux. On chantait dans la langue nationale, cela va sans dire, cependant on chantait des traductions ou des pastiches des opéras italiens, genre que le directeur des théâtres de Madrid aimait par-dessus tout. Il fit plus, il confia la direction des spectacles musicaux au maëstro FRANCESCO FEDERICI, musicien obscur qui devait se charger de créer l'opéra national. Comme on peut bien le supposer, le public délaissa les représentations musicales et comme la gestion économique était déplorable, après l'incendie de l'ancien *Corral del Principe*, devant une faillite imminente, RONZI renonça à son privilège.

MANUEL GARCÍA, une des étoiles de la troupe, se rendit en Andalousie, et c'est à Malaga, où il fut reçu avec enthousiasme, qu'il donna à la scène son premier opéra intitulé *El preso*, sur un libretto traduit de l'opéra-comique français *Le prisonnier ou la ressemblance*, poème d'ALEXANDRE DUVAL, musique de DELLA MARIA. On a nommé GARCÍA le *dernier des tonadilleros* et cette dénomination, qui est très juste, nous a forcé à étudier la première partie de sa vie, intimement unie à l'histoire d'un genre qu'il cultiva avec tant de succès, non seulement comme compositeur, mais aussi comme interprète. Nous n'avons donc point à répéter les faits biographiques de la jeunesse du fameux chanteur sévillan. Néanmoins il nous faut reparler de ses œuvres précisément au moment où elles apparaissent et fixent l'attention générale.

La nature avait prodiguement doué MANUEL GARCÍA d'une voix admirable, au timbre séduisant, il réunissait une sensibilité exquise et une fantaisie extraordinaire qui lui permettait de créer avec une facilité merveilleuse les plus ravissantes mélodies. En vrai fils de l'Andalousie il possédait un tempérament vif, ardent, passionné, qui s'épanchait en des chansons pleines de verve et de fougue, d'une coupe très personnelle et d'un rythme entraînant. Il était en plus andalou jusqu'à la moelle, et issu du peuple il resta toujours fidèle à ses origines sans prétendre jamais composer de la musique savante. En revanche il fut un admirable interprète de la couleur de son pays et de l'âme de sa race. De là sa vogue et son extraordinaire popularité. Malgré cette totale absence de prétentions, GARCÍA releva et ennoblit, grâce à son talent, le genre secondaire de la *tonadilla*, qu'il poussa dans la voie de l'opéra comique. En effet ses gracieuses créations sont bien plus développées et d'une toute autre portée. On y peut découvrir des germes féconds propres à créer le théâtre lyrique national. Pendant son dernier séjour à Madrid de 1803 à 1807, GARCÍA écrivit un grand nombre d'ouvrages tels que les nommés *El Farfulla*, sur un ancien poème de D. RAMÓN DE LA CRUZ, *El tio y la tia* (L'oncle et la tante), *Quien porfia mucho alcanza* (Celui qui persiste obtient beaucoup), *El cautiverio aparente* (La captivité apparente), *El reloj de madera* (L'horloge en bois), *El hablador* (Le charlatan), *Los ripios del maestro Adan* (Les chevilles de maître Adan), *Florinda*, et *El poeta calculista* (Le poète calculateur). Ce dernier était un monodrame ou pièce à un seul personnage, dont le poème avait été écrit par le *sainetero* DON DIEGO

1. Il n'y a pas dix ans que nous l'avons entendu exécuter à Rome par l'*Harmonie municipale* sur la *Piazza Colonna*.

CASTILLO. Exécuté en 1805 par le propre compositeur avec une verve étonnante et un esprit merveilleux, ce bref intermède obtint un succès fou et parcourut triomphalement tous les théâtres d'Espagne. On y remarquait, entre autres morceaux, des *Coplas de Caballo* longtemps célèbres, et surtout la fameuse chanson *El Contrabandista* (Exemple VII), qui a atteint cet extrême degré de popularité où une mélodie devient, pour ainsi dire, anonyme. Cette vibrante chanson est, il faut le reconnaître, une véritable merveille de couleur, de caractère et de fantaisie; une petite esquisse admirablement enlevée, retraçant en traits inoubliables la pittoresque silhouette d'un de ces hardis et fiers contrebandiers, libres comme l'air qui, gaillardement campés sur leur agile pouliche des haras de Cordoue, risquent



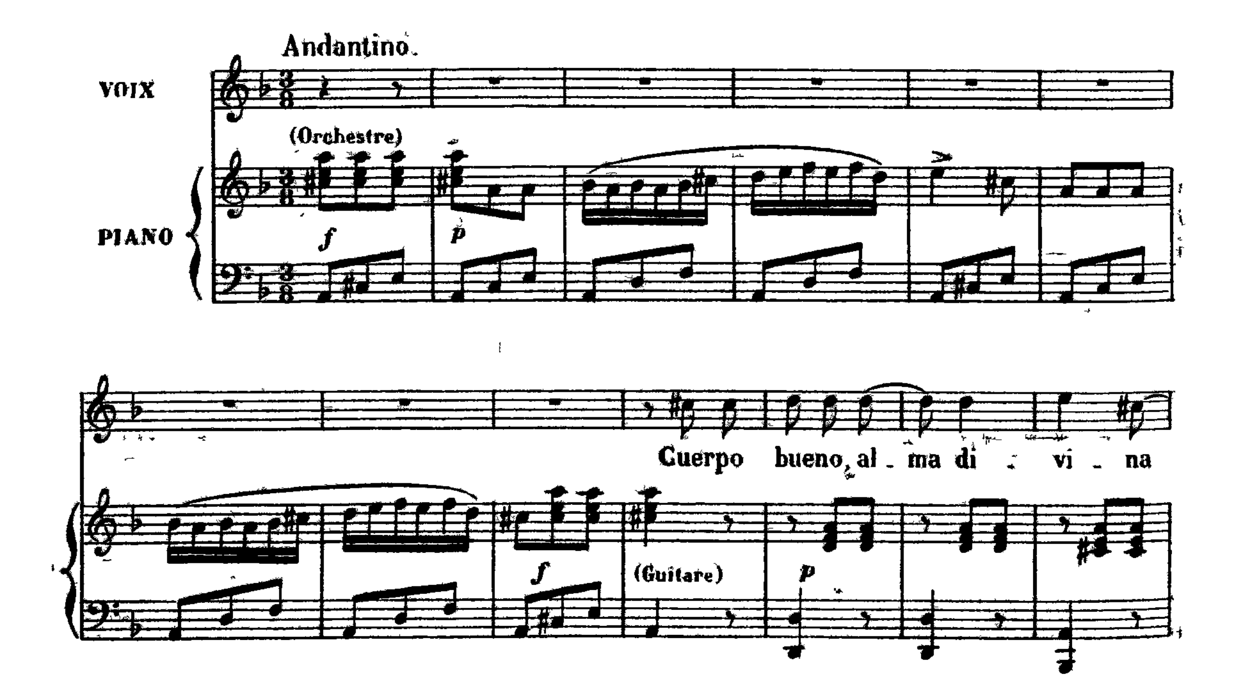

Meno mosso
Ay! ay! ay! ja le - o, mu - cha - - chas,
p Meno mosso
quien me merca al gun hi lo ne - gro!
Mi ca
- ballo está can - sa do,
y yo me mar -
- cho co - rrien - do a - - - y!
Tempo I°
¡ay! ay! que viene la ronda
y se movió el ti - ro
Tempo I°


te_o; ¡ay! ay! ca _ ba_lli_to mi_o, ca_ba_llo
mi_o li _ ge_ro. ¡Ay!
ja _ le _ o! ay! ja_le_ o que nos cogen,
¡ay! sa_ca _ me de este a prieto.
Più mosso.
¡Ay! ca_ba _
Più mosso.
_lli_to ja _ le _ _ _ _ o!



journellement la vie dans les abrupts défilés de la *serranía* de Ronda. Car ce rythme entraînant et nerveux fait songer à la constante inquiétude d'un homme qui vit au mépris des lois, et cette mélodie étrange et sauvage évoque l'agreste parfum du romarin et du lentisque. Vers la fin, lorsque le mouvement augmente et s'accélère, l'intérêt devient poignant. Tout un petit drame se déroule dans cette fuite éperdue devant la poursuite tenace des douaniers. Par cette force descriptive, par ce réalisme puissant, par cette intensité de vie et de couleur, c'est-à-dire par les qualités mêmes du roman picaresque, la chanson qui nous occupe est bien espagnole. Exécutée avec beaucoup de flamme et de passion par son auteur à la voix séduisante, elle devait soulever l'auditoire. L'impression qu'elle produisit à Paris, le 13 mars 1809, lorsque García, dans une représentation à son bénéfice, chanta son monodrame, *El poeta calculista*, est connue. On a voulu contester à García la propriété de cette originale chanson, mais à tort, car il en est réellement l'auteur.

Une autre de ses créations n'est ni moins belle ni moins caractéristique. Nous faisons allusion au charmant *Polo* (Exemple VIII) qui se trouve dans l'opéra-comique *El criado fingido* (Le domestique




¡que de fai - ti - gas me cues - - - tas!
despier - ta si estás dor - mi - da, ya - li - via por Dios mis
pe - nas.
Mi - ra que si no... fa -
- llez co, la pe - na negra me a - ca - ba
Tan so - lo con ver - te a - ho - ra mis pe - sares se a - ca -


Più lento.
-ba ran. ¡Ay! ¡ay! qué fai-
Più lento.
-ti - gas! ¡ay! ¡ay! que fai-ti - gas ¡a- - - -
- - - -y! ¡a - - - y!
¡a
a piacere
Rallen tando.
Più animato
- - - - - - y! ¡ay! ¡ay! que ya es-pi-ro!
Rallen tando.
Più animato.



supposé) représenté à Madrid vers la fin de 1804. Le sujet de cette petite pièce ne saurait être plus simple : un jeune étudiant est devenu follement amoureux d'une belle jeune fille et pour se rapprocher d'elle il se feint domestique et s'engage à son service. Le denoûment est prévu, un mariage met fin à cette intrigue romanesque. Tout au début de l'action le héros, dans un air charmant assez développé, nous expose l'origine de son amour et le but de ses machinations. La coupe en est italienne, l'air en question se compose d'un *largo*, suivi d'un *récitatif* précédant un *andantino* et enfin d'un *allegro* en forme de *cavaletta*. Bien que la forme en soit par trop conventionnelle, GARCÍA, en s'inspirant de l'art du peuple, lui donne une vie inaccoutumée. Le troisième mouvement, un *Polo* que l'étudiant nous dit avoir chanté en s'accompagnant sur la guitare sous la fenêtre de sa bien-aimée, afin de lui déclarer sa flamme, est encore une de ces mélodies originales, éminemment caractéristiques, dont le célèbre chanteur sévillan avait le secret. Elle n'est pas populaire, mais elle méritait de l'être et elle le fut, car le peuple la reconnaissant comme fille légitime de son sang et de sa race s'empressa de l'adopter. Trompé par l'apparence et la croyant du domaine commun, BIZET en profita pour composer le fameux prélude du quatrième acte de *Carmen*. Nous n'avons jamais vue signalée cette curieuse analogie, qui pourtant, en ce qui concerne la phrase initiale et même les dessins des premières mesures, saute aux yeux, ce qui nous prouve combien le jeune et glorieux maître français s'était bien documenté avant d'écrire son immortel chef-d'œuvre.

Par malheur pour l'Espagne, ce musicien si bien doué, capable de créer des pages si typiques et de les imposer par le prestige d'une voix séduisante et d'une exécution hors ligne, ne tarda pas beaucoup à quitter son pays. Dans son bagage, il emportait toutes ses tonadillas, d'où il devait tirer plus tard la matière de ses nombreux opéras et opéras-comiques.

Arrivé à Paris, bien qu'il n'eût jamais chanté en italien, il osa débuter sur le Théâtre de l'Opéra-Bouffe, le 11 février 1808, dans la *Griselda* de PAËR, et le plus brillant succès lui fit pardonner sa témérité. Au bout d'un mois il était devenu le chef indiscuté de la troupe chantante, alors composée d'artistes du plus grand mérite, mais un peu froids, comme le sont en général les virtuoses de l'école italienne. Nous ne pouvons le suivre en détail dans sa longue et brillante carrière. Partout il s'imposait au public et était accueilli avec la même faveur. Au début de 1811, il partit pour l'Italie et chanta successivement à Turin, à Naples et à Rome. MURAT le nomma, en 1812, premier ténor de sa musique particulière et de la Chapelle royale. Ces fonctions ne l'empêchèrent point de faire jouer ladite année, au Théâtre *San Carlo*, de Naples, son opéra en deux actes *Il Califfa di Bagdad* qui fut vivement applaudi. De retour à Paris vers la fin de 1816, il y débuta de nouveau comme premier ténor du Théâtre Italien, placé alors sous la direction de la célèbre madame CATALANI. Tout en interprétant les principaux rôles du répertoire, il ne délaissait pas la composition. En mars 1817, l'Opéra-Comique joua son *Prince d'occasion*, ouvrage qui fut mal accueilli. En revanche comme chanteur il triomphait sur toute la ligne tant à Londres que dans la capitale de la France, où il rivalisait avec les plus habiles virtuoses de l'époque. Entre 1818 et 1824, on peut placer la plus brillante période de sa carrière, sous les divers aspects de son talent. *Don Juan*, *Otello* et le *Barbier* lui fournirent les moyens de faire ressortir toutes ses qualités vocales et les ressources variées de son jeu énergique. Successivement il fit représenter à Paris, sur le théâtre de l'Opéra, *La mort du Tasse* (7 février 1821) et *Florestan ou Le conseil des dix* (29 juin 1822), puis dans le courant de 1823, *Il fazzoletto*, au Théâtre-Italien, et *La Meunière* au Gymnase dramatique. Ces ouvrages n'obtinrent pas des succès décidés. GARCÍA abusait de sa trop grande facilité pour écrire et ne choisissait pas assez scrupuleusement ses idées. Son inspiration, pourtant si originale lorsqu'il traitait des sujets espagnols, devenait gauche et empruntée dès qu'il écrivait en italien ou en français. C'est pendant cette même époque de sa vie que GARCÍA commença à fonder une école de chant qui, par ses résultats extraordinaires, l'a classé parmi les professeurs les plus éminents de cet art difficile. Sous sa direction se sont formés, d'abord ses trois enfants, Mme MALIBRAN, PAULINE VIARDOT et MANUEL GARCÍA, continuateur de son système technique, puis Mmes RIMBAULT, MERIC-LALANDE et FAVELLI, ainsi que GERALDY et NOURRIT fils.

Après le triomphal début de sa fille MARÍA (la MALIBRAN) à Londres, en 1825, GARCÍA conçut le projet de se charger de l'entreprise du Théâtre de New-York, et cette même année il s'embarqua à Liverpool, dans le but de le réaliser. Il avait réuni une troupe excellente dont les représentations provoquèrent l'enthousiasme des Américains, qui jusqu'à ce moment n'avaient rien entendu de semblable. GARCÍA leur fit connaître le répertoire de MOZART et de ROSSINI, ainsi que *L'amante astuto* et *La figlia dell' aria*, deux ouvrages écrits par lui-même, pour faire valoir les talents de sa fille et d'ANGRISANI. La marche des affaires était excellente, et jamais il n'aurait pensé à quitter New-York, si

la rigueur du climat n'eût porté atteinte à l'organe des chanteurs. A la recherche d'un ciel plus clément, en 1827, la troupe se rendit au Mexique. Mais les Mexicains, fort amateurs du chant, n'aimaient pas l'opéra italien, car ils n'entendaient rien aux paroles. Il fallut les traduire, et ce fut García qui se chargea de cet immense travail. Il composa en outre un grand nombre d'opéras en un ou deux actes, parmi lesquels on compte *Don Chisciotte* et *Zemira e Azor*. Parfois il improvisait des *libretti* comme ceux de *La buena familia* et *Una hora de matrimonio*, ouvrages où, à ce qu'on dit, il aurait profité des chansons populaires mexicaines, en faisant une nouvelle preuve de son talent.

Après dix-huit mois de séjour à Mexico, surmené par un travail considérable, le grand artiste éprouva le besoin de se reposer et le désir de rentrer en Europe. De retour à Paris, il rouvrit son cours de chant bien vite fréquenté par l'élite des amateurs et des virtuoses. Il reparut aussi au Théâtre-Italien, mais l'âge, la fatigue, l'excès de travail, joints à ses malheurs, avaient altéré sa voix; il comprit qu'il n'était plus lui-même et, sans prétendre exploiter sa gloire passée comme tant d'autres, il eut le courage de renoncer à la scène pour toujours. Ses dernières années s'écoulèrent doucement, entièrement consacrées à l'éducation vocale de ses élèves et à ses travaux comme compositeur. Il écrivit alors un grand nombre de chansons espagnoles, devenues populaires, que plus d'un maître s'est appropriées sans scrupule, en changeant les paroles et en leur faisant subir de légers remaniements.

García mourut à Paris le 2 juin 1832, dans sa cinquante-huitième année. Sur sa tombe Fétis, Castil-Blaze et l'éditeur Troupenas firent son éloge. Rossini lui-même, pourtant si insouciant, versa des larmes sur la mort de celui qu'il appelait « *son collaborateur et grand ami*[1] ». Heureusement les traditions de son art merveilleux ne disparurent pas avec lui, sa méthode d'enseignement recueillie avec un soin pieux par son fils fut publiée à Paris, en 1847, sous le titre de *Traité complet de l'art du chant*. Nous aurons à reparler de cet important ouvrage qui est en grande partie dû aux recherches et aux expériences de Manuel García fils, le futur inventeur du *Laryngoscope*.

La vie aventureuse du grand artiste sévillan nous a entraîné loin de l'Espagne et il nous faut revenir dans ce pays sur lequel depuis 1808 s'était abattue toute une série de catastrophes. L'invasion française était devenue un fait, et avait provoqué un soulèvement général réprimé à sang et feu. Le peuple entier s'était levé en armes contre l'étranger et une lutte tenace ravageait la Péninsule des Pyrénées au détroit de Gibraltar. Nous n'avons pas à retracer l'histoire de cette guerre héroïque au cours de laquelle Napoléon éprouva pour la première fois les revers de la fortune.

Signalons que l'éphémère gouvernement de Joseph Bonaparte essaya d'implanter en Espagne, sans beaucoup de succès du reste, l'opéra-comique français. Le moment n'était guère favorable à la réussite d'une semblable tentative. En plus nous devons avouer loyalement que ce genre artistique par trop conventionnel et surfait n'était pas propre à plaire au caractère espagnol toujours épris de réalisme, même dans ses envolées idéologiques. Ni la sensiblerie bourgeoise de Grétry, ni la grâce un peu mièvre de Dalayrac ou de Berton, ni l'insouciante frivolité de Nicolo ou de Boïeldieu, ne pouvaient répondre aux aspirations d'un peuple excessivement passionné. L'opéra italien n'était pas certainement meilleur, mais il avait de la flamme et éblouissait par ses brillantes couleurs. Nous ne pouvions laisser de signaler ce fait, car bien que l'opéra-comique dans le genre d'Auber, d'Hérold et d'Halévy ait tout de même influencé d'une façon réflexe et indirecte la manifestation du théâtre lyrique national que nous désignons sous le nom de *Zarzuela grande*, elle n'a pu jamais s'acclimater en Espagne.

La terrible guerre de l'indépendance peut servir à fixer une date importante dans l'histoire de la musique espagnole. Avant 1808 les musiciens nationaux faisaient leurs études artistiques sans quitter leur patrie, car chaque maîtrise était une espèce de Conservatoire d'où sortaient souvent des hommes de la plus grande valeur. Après le retour de Ferdinand VII la science musicale espagnole est pour ainsi dire oubliée et l'exode commence. Pendant l'invasion plus d'un artiste de mérite s'exila volontairement pour n'être pas obligé de servir le roi intrus. Ils rapportèrent des éléments nouveaux, comme nous l'avons fait remarquer en étudiant la noble figure de Rodriguez de Ledesma, mais à vrai dire personne n'en tint compte. L'opéra italien fut tenu comme la seule orientation possible. Hors de lui point de salut. On alla donc apprendre le métier en Italie, surtout à Milan, et nous aurons à en étudier les conséquences lorsque nous nous occuperons de la période qui va de 1845 à 1875 pendant laquelle la musique espagnole en général n'est qu'une pâle imitation de la musique italienne, quelque peu influencée par le grand opéra français genre Meyerbeer.

Bailén, Saragosse, Girone, Cadix, chaque épisode glorieux de la sanglante et fière lutte eut son modeste Tyrtée et sa chanson ou ses chansons commémoratives. On pourrait former un fort curieux recueil en réunissant toutes ces manifestations de l'âme nationale et du sentiment patriotique, qui souvent, selon les régions, prenaient les formes de la *séguidilla*, de la *jota* ou de la *sardana*. Toute cette littérature musicale, intéressante sous plus d'un aspect, ne présente en général qu'une bien faible valeur au point de vue purement artistique. Elle n'eut en réalité qu'une durée éphémère, bien que la mode des hymnes et des chansons patriotiques persista pendant longtemps. Les acharnées luttes civiles qui divisèrent l'Espagne pendant les trois premiers quarts du xixe siècle lui fournissaient des prétextes toujours renouvelés. Ce fut d'abord le conflit entre les libéraux, défenseurs de la Constitution de 1812, et les *servilones*, nom qu'on donnait aux partisans du pouvoir absolu; puis, après la mort de Ferdinand VII, la guerre entre carlistes et *isabelinos*, avec ses nombreux prolongements. On eut ainsi les hymnes de *Landáburo*, *Padilla*, *el Trágala*, et plus tard ceux de *Lorenzo*, *Espartero* et le *Mutilá*, fort populaires dans les provinces basques. Nous n'en citons que les plus connus, néanmoins tous sont aujourd'hui complètement oubliés. Le seul qui conserva pendant longtemps une certaine vie et finit par devenir le signe de ralliement du parti

1. Voir Mesonero Romanos : *Memorias de un setenton*. (Madrid, 1880, page 381.)

progressiste fut le fameux *Himno de Riego* (1820), auquel on ne saurait nier ni de l'allure, ni de l'énergie. Son auteur reste inconnu. D'aucuns l'attribuent à D. Francisco Sanchez, chef de la musique du régiment de Valence, d'autres au célèbre guitariste Huerta, enfin un troisième groupe à José Melchor Gomis, l'un des plus distingués compositeurs de l'époque, et cette dernière opinion nous semble assez vraisemblable.

Le retour de Ferdinand VII en 1814, après la captivité de Valençay, signale l'avènement définitif de l'opéra italien sous l'égide de Rossini, véritable charmeur du public. On peut bien supposer qu'après six années d'une guerre terrible les théâtres espagnols se trouvaient dans une situation fort critique. Toutes les anciennes troupes s'étaient dispersées et nous avons signalé le cas de plus d'un artiste remarquable, s'exilant volontairement pour ne pas supporter le joug étranger. D'autre part l'extraordinaire renommée du rénovateur de la musique italienne était à son comble; il triomphait sans effort dans presque toute l'Europe. Une troupe italienne qui vint tenter fortune à Barcelone pendant la saison de 1815 à 1816, et dans laquelle figurait le remarquable *basso buffo* Vaccani, fit connaître en Espagne les premières œuvres du maître. Ces petites bluettes sans importance, bien faites pour charmer un public frivole, furent accueillies avec la plus grande faveur. La bataille était gagnée et Rossini avait conquis de nouveaux admirateurs. Dans le courant de ladite année 1816, sous le haut patronage du Duc de Bailén, alors gouverneur militaire de la Catalogne, se forma une société par actions pour louer le théâtre de Barcelone et y faire venir la meilleure troupe lyrique qu'on pût trouver. Le jeune artiste Ramón Carnicer fut chargé de se rendre en Italie pour engager les chanteurs nécessaires ainsi qu'un directeur d'orchestre capable de composer de nouveaux ouvrages. Il réussit à réunir quelques artistes remarquables comme la soprano Carolina Bassi, le fameux ténor Marco Bordogni, devenu plus tard professeur de chant du Conservatoire de Paris, et la populaire basse bouffe Domenico Vaccani et choisit pour diriger les spectacles le maëstro Pietro Generali (Vercelli, 1783. Novara, 1832). Sous cette habile direction le théâtre de *Santa Cruz* de Barcelone ne tarda pas à devenir *di primo cartello*, comme on disait dans l'argot propre des dilettanti pour exprimer qu'il était de premier ordre.

A Madrid les spectacles nationaux et particulièrement la *tonadilla* essayèrent vainement de regagner la vogue d'autrefois. Mais le goût avait changé et ni Alvarez Acero, ni Nadal, compositeurs alors des théâtres municipaux, ne pouvaient s'égaler à Esteve et à Laserna, les maîtres indiscutables de ce genre artistique. De plus les amateurs de la capitale eurent vent des triomphes qu'obtenait Rossini à Barcelone et voulurent à leur tour applaudir le héros du moment. Les chanteurs espagnols qui s'étaient exilés pendant la guerre, de retour dans leur patrie, racontaient des merveilles de ce répertoire qu'ils avaient exécuté à l'étranger et qui était si propre à faire valoir les qualités des interprètes. Enfin, le 29 septembre 1816, à l'occasion du mariage du roi avec la princesse Marie-Isabelle de Portugal, *L'Italiana in Algeri*, admirablement chantée par les sœurs Moreno, apparut triomphalement sur le *Teatro de los Caños del Peral*.

Remarquons pourtant que l'opéra bouffe de Rossini avait dû être traduit et chanté en espagnol, car l'ordre royal de 1801 qui défendait aux artistes étrangers de se produire sur les scènes municipales de Madrid, était toujours en vigueur. Pour satisfaire à la nouvelle mode on commença par permettre l'exécution de certains morceaux italiens au cours des spectacles; c'est ainsi que la fameuse Lorenza Correa, avec son habileté prestigieuse, chanta avec un succès fou les principaux airs de *Tancredi* et du *Barbiere di Seviglia*. Cependant, en 1818, la troupe lyrique qui fonctionnait à Madrid était presque exclusivement composée d'artistes espagnols qui chantaient, dans leur langue nationale, un répertoire composé surtout de traductions.

Ladite année, arriva à la capitale un jeune artiste doué du plus grand talent qui avait nom José Melchor Gomis. Il était né à Onteniente, petit village du royaume de Valence, le 6 janvier 1791. Reçu à l'âge de sept ans comme enfant de chœur dans le même établissement de chanoines réguliers (prémontrés) où le célèbre Vicente Martín, l'auteur de *La cosa rara* était élève, bien vite il fit preuve des admirables aptitudes pour la musique qu'il avait reçues de la nature. Ses progrès furent si rapides, qu'on le choisit pour enseigner le chant dans cette maison, renommée dans la ville de Valence, avant qu'il eût atteint sa seizième année. Pour achever son éducation il reçut des leçons du maître de chapelle de la cathédrale valencienne Don José Pons, artiste de la plus grande valeur, dont nous avons déjà parlé en traitant de la musique religieuse. Sa vocation ne le portait pas vers l'Église, et à l'âge de vingt et un ans Gomis obtint d'être nommé chef de musique de l'artillerie de Valence. Cette nouvelle position lui permit d'étudier à fond les ressources et les effets des instruments à vent et d'acquérir ainsi une grande pratique qui lui fut très utile pour l'instrumentation de ses opéras

Car la musique dramatique surtout l'attirait : c'est pourquoi, en 1817, il se décida à donner sa démission pour se rendre à Madrid. Il y portait les partitions de quelques petits opéras qu'il avait composés et, après de longues démarches, grâce à de puissantes protections, il réussit à faire représenter, en 1818, son *Aldeana* (La villageoise), ouvrage qui fixa l'attention des amateurs et valut à Gomis la nomination de chef de musique de la garde royale. Tout de même il ne put parvenir à faire exécuter un autre de ses ouvrages, car le public en général ne s'intéressait qu'aux créations de Rossini et aux prouesses vocales des chanteurs. Enfin, en 1821, devant l'engouement du public, le décret de 1801 avait été annulé, et les théâtres de Madrid ouverts en toute liberté aux spectacles étrangers. L'opéra italien s'y établit définitivement, et il y règne encore en souverain absolu. Une cantatrice remarquable, Adelaida Sala, devenue par la suite Comtesse de Fuentes, et la fameuse basse bouffe Domenico Vaccani (le public madrilène a toujours eu un faible pour la basse bouffe ou *caricato*) imposèrent avec leur talent incontestable le répertoire *rossinien*.

En peu de temps le goût pour l'opéra italien devint une espèce de manie ou, pour mieux dire, il *faisait fureur* selon l'expression consacrée. Dans ses *Escenas Matritenses* [1], Mesonero Romanos nous

1. Madrid, 1836-1842. Cet ouvrage a été plusieurs fois réimprimé.

rapporte de nombreux renseignements sur cet état des esprits; en 1825 l'enthousiasme fut tel que non seulement le théâtre regorgeait constamment de spectateurs, mais que les dilettanti imitaient les attitudes, les gestes et les vêtements des artistes en vogue. On s'habillait à la MONTRÉSOR, on se coiffait à la CORTESI et plus d'une élégante fut au désespoir de ne pouvoir reproduire les façons masculines d'une contralto fort appréciée, la SIGNORA FABRICA. Vers 1831 le beau monde de Madrid se divisa sur les mérites et les qualités d'ADELAIDA TOSSI et d'HENRIETTE MÉRIC-LALANDE, deux étoiles rivales. Il s'en fallut de peu que les deux partis ennemis, *Tossistas* et *Lalandistas*, n'en vinssent aux mains et ne semassent une discorde éternelle dans la bonne société madrilène. Ces ridicules exagérations provoquèrent plus d'une critique de la part des gens sensés. La plus intéressante est la spirituelle satire *Contra el furor filarmónico*[1], publiée en 1828 par l'illustre poète et auteur comique BRETÓN DE LOS HERREROS. Il s'agit d'un document précieux, plein de verve et de malice, dont les traits acérés porteraient encore de nos jours, car la critique n'attaque pas l'art musical en lui-même, mais bien ces ridicules personnages incapables d'apprécier autre chose que les airs surchargés de vocalises et fioritures *horror de Apolo* (horreur d'Apollon), et qui méprisaient *a priori* toutes les manifestations du théâtre national. Mais cette ridicule monomanie s'était trop profondément enracinée pour que des critiques ou des diatribes pussent la guérir. Elle eut des périodes d'effervescence ou de tiédeur selon les circonstances du moment: après l'*opera buffa* de ROSSINI, ce fut l'*opéra historique* de MEYERBEER, toujours comme prétexte, car la véritable idole était invariablement le chanteur ou la cantatrice imposés par la mode.

Pendant ce temps le pauvre GOMIS luttait inutilement pour se faire ouvrir les portes d'un théâtre, où pourtant il avait obtenu son premier succès. Sur ces entrefaites survint le mouvement de RIEGO en faveur du rétablissement de la constitution de 1812, traîtreusement abolie par le perfide FERDINAND VII. Notre jeune artiste, doué d'une âme généreuse, professait des idées franchement libérales et fut compromis, à ce qu'il paraît, dans le soulèvement de 1820. On lui attribue même la composition de l'*Hymne*, longtemps fameux, qui devint le signal de l'insurrection. Cela ne pouvait être plus grave car le despote couronné ne connaissait ni la pitié ni le pardon. La répression de 1823 fut terrible, tous ceux qui avaient trempé dans le mouvement, même les simples suspects de libéralisme, furent condamnés à mort, à la prison ou à l'exil. GOMIS craignant les poursuites se réfugia en France, et se fixa à Paris dans le but de s'y adonner à la musique dramatique.

Fatigué de solliciter les gens de lettres, afin de trouver un libretto, sans rien obtenir, et ayant besoin de gagner sa vie, en 1826 il se rendit à Londres et s'y établit comme professeur de chant. Les *romances*, *boleros* et autres airs espagnols qu'il publia dans cette ville furent accueillis avec faveur pour leur incontestable originalité; il fit aussi exécuter avec succès, dans les concerts philharmoniques, une cantate pour quatre voix avec accompagnement d'orchestre, intitulée *L'inverno* et mit au jour sa *Méthode de solfège et de chant*, rédigée avec triple texte espagnol, français et italien, et imprimée à Paris[2]. Enfin dans un voyage qu'il fit en cette ville en 1827, il obtint le poème d'opéra-comique, objet de tous ses désirs. De retour à Londres, il en entreprit la composition et bientôt après il envoya son ouvrage à la direction du théâtre Favart, qui lui répondit en l'invitant à venir diriger les répétitions.

La capitale de la France était alors l'asile préféré des expatriés politiques espagnols et, leur nombre était grand, car on avait tout à craindre du manque de loyauté et de la mauvaise foi du souverain, qui gouvernait en véritable despote. Parmi eux se trouvait l'illustre MARTINEZ DE LA ROSA, aussi remarquable homme d'État que poète et auteur dramatique. Possédant une grande culture, il avait composé en français un drame sur la rébellion des Morisques des Alpujarras pendant le règne de PHILIPPE II, œuvre qui comportait une importante partie musicale que GOMIS se chargea de composer. Ce fut là son véritable début sur les théâtres de Paris, car le drame *Aben-Humeya* affronta le feu de la rampe sur la scène de la Porte-Saint-Martin, en juillet 1830. L'originalité de la musique produisit une profonde impression et les connaisseurs remarquèrent l'*Hymne* des insurgés et la pathétique scène de la surprise du village de *Cadiar* par les Morisques, la nuit de Noël, tandis que les fidèles réunis à l'église chantaient des *Villancicos*. Ce succès ouvrit à GOMIS les portes du théâtre Ventadour, où, le 29 juin 1831, il fit jouer l'opéra-comique en un acte *Le diable à Séville*, partition accueillie avec faveur.

Le poème que GOMIS avait mis en musique était l'œuvre d'un autre réfugié espagnol nommé HURTADO, adapté à la scène française par CAVÉ. Il restait bien loin d'être une merveille et s'il obtint quelque succès ce fut sans aucun doute grâce à l'originalité de la partition. Le sujet traitait une question pourtant bien passionnante, la lutte entre les libéraux espagnols et les partisans du régime absolu et de l'inquisition, et l'intrigue se nouait autour du soulèvement de RIEGO. Les moines n'y jouaient pas un rôle très brillant, et la pièce se terminait par un hymne à l'Espagne libre. Le diable qui troublait Séville et faisait la terreur des moines n'était autre que le généreux héros défenseur de la constitution, qui devait être pendu en 1823, victime de la trahison du Roi. Le compositeur qui, comme on s'en souviendra, avait été compromis par cette triste affaire dut se sentir inspiré plutôt par les idées que représentaient ses personnages que par la pièce en elle-même, très médiocrement conduite et développée. La musique ne manque pas d'intérêt; l'individualité de l'auteur s'y affirme d'une façon très nette par la nouveauté des rythmes et des modulations souvent inspirées des chansons espagnoles. Il y avait en plus en elle une certaine couleur et une fougue romantique qui n'étaient pas propres à déplaire; mais comme les mêmes effets se reproduisaient dans presque tous les morceaux, il en résultait pour l'ensemble une teinte de monotonie qui nuisit

1. *Contra el furor filarmónico, ó más bien contra los que desprecian el Teatro español. Sátira. Su autor* DON M. BRETÓN DE LOS HERREROS, *Madrid. 10 Setiembre 1828. Imprenta de* D. M. DE BURGOS. Petite plaquette, plusieurs fois réimprimée.

2. Chez PETIT. Sans date, mais les lettres de ROSSINI et de BOIELDIEU qui la précèdent sont datées de Janvier 1826.

à la durée du succès. D'ailleurs, malgré tous ses défauts, cet ouvrage ne tombe jamais ni dans la banalité, ni dans la platitude. On y remarque particulièrement un *chœur de Moines* mendiants et espions d'un fort bon caractère; une *Chanson bohémienne*, un *Polo* et un *Boléro* à deux voix (Exemple IX) très heureusement conçus dans le caractère national; enfin le *Duo* : *S'il est heureux de plaire* (Ténor et Basse), une *Chansonnette* comique, où le chant liturgique du *Dies iræ* est spirituellement parodié, et l'*Ouverture*, très brillante et bien instrumentée pour l'époque. Néanmoins toute cette musique écrite par un véritable maître, admirablement doué par la nature, et possédant les plus solides connaissances de son art, n'était nullement faite pour devenir populaire, aussi ne fut-elle chantée ni dans les





-mours.
(plus pressant)
-mours
mf
f
mf
f
(à part)
(le repoussant)
De peur mon sang se gla - ce.
Par - donne à mon au - da - ce...
Un seul bai-ser, de
p
Ces - sez c'est trop d'au - da-ce de peur mon sang se gla-ce, quel tour-
(la prenant dans ses bras)
grâ - ce
peux tu res-ter de gla-ce, quel tour-


-ment, son bras m'en-la-ce, ah! c'est vrai-ment ef - fray - ant
-ment, mon bras t'en-la-ce, ah! c'est vrai-ment ra - vis - sant


Dieu fai-tes qu'a l'ins-tant j'é - chappe à son au-da - ce.
Sou-ris a ton a - mant un seul bai-ser de grâ - ce.


O mon é - poux, ô mes a-mours, u - ni-que char-me de mes
Ai - mable ob-jet de mes a-mours, u - ni-que char-me de mes
p
p


jours je t'ai-me-rai tou-jours, tou-jours, par-don-ne moi ces vains dé-
jours je t'ai-me-rai tou-jours, tou-jours, é-par-gne moi de vains dé-
-tours tu se-ras toujours tous mes a-mours oui tu seras tou-jours tous mes a-
-tours tu se-ras toujours tous mes a-mours oui tu seras tou-jours tous mes a-
p
-mours oui tu se-ras tou-jours tous mes a-mours, tous mes a-
-mours oui tu se-ras tou-jours tous mes a-mours, tous mes a-
p
f
p



concerts, ni dans les salons. Par l'usage des rythmes nationaux, si physionomiques et si entraînants, par le caractère original de ses mélodies, GOMIS eut le mérite, extraordinaire pour son temps, d'échapper à la prédominante influence italienne. Tant dans la partition qui nous occupe que dans ses autres œuvres dramatiques, on trouve des traces très marquées d'*indigénisme* musical, et nous voyons en cela son principal titre de gloire. Du reste MEYERBEER l'avait fort bien compris, et les critiques contemporains l'accusèrent plus d'une fois d'avoir profité, sans trop de scrupules, des créations si caractéristiques du maître espagnol[1]. Notons en passant que *Le diable à Séville* avait précédé de presque une année l'apparition de *Robert le Diable* (21 novembre 1831). L'ouvrage de GOMIS se soutint assez longtemps sur l'affiche et fut repris l'année suivante. Il mérita les honneurs de l'impression et fut publié en partition d'orchestre et en réduction pour piano et chant, par l'éditeur TROUPENAS. Son succès ne fut pas seulement parisien, car on l'applaudit dans plusieurs villes de France, d'Espagne (notamment à Barcelone) et d'Allemagne[2].

Deux ans plus tard GOMIS abordait de nouveau la scène de l'Opéra-Comique avec *Le revenant*, opéra fantastique en deux actes, paroles de CALVIMONT, joué pour la première fois le 31 décembre 1833. Cet ouvrage du genre fantastique découvrit un nouvel aspect de l'incontestable talent de l'artiste qui nous occupe. Sans abdiquer toutefois sa personnalité il s'était fort heureusement inspiré du romantisme de WEBER, et la *Ronde du sabbat* : *Sous la présidence*, qui figure dans l'ouvrage dont nous parlons, est une page remarquable au point de vue de la couleur. Elle produisit une assez grande impression et fut unanimement appréciée; le critique musical du *Journal du Commerce* (2 février 1833) n'hésitait pas à la déclarer supérieure aux scènes analogues de *Robert*, alors jugé comme une véritable merveille. On peut encore signaler dans la partition du *Revenant* un beau duo pour soprano et ténor : *Belle Sara, mon bonheur*, et le *chant d'Eglise* avec accompagnement d'orgue : *Daigne, au pied de ton trône*, inspiration noble et grandiose, dans laquelle on perçoit comme un lointain écho des glorieuses traditions de l'école valencienne, à laquelle GOMIS tenait par son maître, l'illustre DON JOSÉ PONS.

Avec *Le portefaix*, opéra-comique en trois actes de SCRIBE, représenté au Théâtre Ventadour le 16 juin 1835, le pauvre GOMIS, qui décidément n'avait pas de chance dans le choix de ses poèmes, ne fut pas plus heureux. On apprécia certaines qualités dans la musique, mais l'ouvrage tomba et fut rapidement oublié. Ces échecs successifs et les contrariétés de la vie dramatique avaient rendu ce musicien morose, et sa santé s'était gravement altérée. Ses dernières années furent remplies de souffrances. Une dernière fois il affronta le public avec *Rock le Barbu*, opéra-comique en un acte, paroles de PAUL DUPORT et DÉFORGES, dont la première représentation à l'ancienne Salle Favart eut lieu le 13 mai 1836, deux mois et demi avant la mort du compositeur. Par suite de la fatigue et de la maladie l'originalité de GOMIS s'était affaiblie, et sans doute, dans le but d'atteindre la faveur du public, il n'avait pas pris un trop grand soin d'éviter les influences ambiantes,

1. Il est intéressant de confronter l'*allegro* final du *Duo des adieux* : *Je l'espere!* entre *Angélique* et *Don Felix* (n° 3) du *Diable à Séville*, et celui du fameux duo du quatrième acte des *Huguenots*.

2. Nous connaissons une version allemande (*fur die deutsche Bühne bearbeitet von dem Freiherrn von Lichtenstein*), Mainz. SCHOTT.

aussi sa musique sembla-t-elle entachée de réminiscences rossiniennes. A peine peut-on citer de cette partition autre chose que les couplets de *Rock le Barbu*, un bon *quatuor* en *ré mineur* et un *air* fort bien chanté par Mme CASIMIR.

Comme nous l'avons dit, accablé de douleur par son dernier insuccès, deux mois et demi après, le 4 août de ladite année 1836, GOMIS mourut à Paris. Il laissait la partition complètement terminée d'un ouvrage qu'il destinait à l'Opéra et qui avait pour titre *Le Comte Julien*. Ce grand travail est resté inédit et cela nous semble regrettable, car on ne saurait nier le talent de son auteur; mais il faut avouer que ce talent était peu flexible et susceptible de variété; ce qui permet de croire que si l'artiste eût vécu, il n'aurait jamais obtenu de grands succès. BERLIOZ, qui pourtant était un juge bien sévère, en écrivant sa nécrologie dans la *Gazette musicale de Paris*, lui faisait pleine et entière justice en disant : « GOMIS *a fait assez pour que sa patrie soit fière de lui avoir donné le jour* », et nous sommes tout à fait de son avis.

Parmi les musiciens espagnols qui pendant cette période vécurent de même hors de leur pays, nous ferons mémoire de MIGUEL TORRAMORELL, né à Girone le 16 février 1786, et qui, entraîné à la suite de l'armée de Napoléon, fut tour à tour chef de musique militaire en France, en Hollande (15e régiment) et en Belgique (7e de ligne). Très habile clarinettiste, on lui doit un grand nombre d'études et d'airs variés pour cet instrument, et beaucoup de compositions pour harmonie militaire, qui prouvent un certain talent. En outre il publia un ouvrage didactique pour les orphéons. En 1821, il fut nommé chef de la Société de l'Harmonie d'Anvers et directeur d'orchestre. Grâce à cette situation avantageuse qui lui donnait beaucoup d'influence, il fit représenter en ladite ville, le 1er février 1825, un opéra-comique en un acte intitulé *Le futur de province*, qui fut favorablement accueilli. Le 31 octobre 1836, il donna, à Bruxelles un autre petit ouvrage du même genre, *Le mari de circonstance*, sur un libretto de PLANARD, précédemment mis en musique par PLANTADE (Paris, 1813), mais cette fois le succès ne couronna pas ses efforts. Ayant quitté alors le service belge, TORRAMORELL s'établit à Paris, où il se voua à l'enseignement. En collaboration avec FÉLIX CLÉMENT, il écrivit un traité didactique assez développé : *Méthode de musique vocale graduée et concertante pour apprendre à solfier et à chanter à une et à plusieurs voix, avec accompagnement de piano*, publié vers 1860, chez FIRMIN-DIDOT. Il mourut à Paris le 24 décembre 1871, âgé de près de quatre-vingts ans.

Rappelons aussi le nom de SALVADOR SARMIENTO, né en Sicile, en 1816, d'une famille espagnole. Ce fut un des derniers élèves de ZINGARELLI et il se consacra à la musique dramatique. Par ses œuvres il doit être classé parmi les membres de l'école napolitaine. SARMIENTO s'est aussi essayé sur la scène française, car en 1852 il donna, d'ailleurs sans succès, au Théâtre-Lyrique, un opéra-comique en un acte intitulé *Guilhery le trompette*. Après cette courte et peu fructueuse excursion à Paris, il rentra à Naples, où en 1854 le roi FERDINAND II des Deux-Siciles le nomma maître de la Chapelle royale, place qu'il conserva jusqu'à sa mort, survenue le 13 mai 1869. Pendant cette dernière partie de sa vie, il composa beaucoup de musique religieuse pour le service de la chapelle royale de Naples, entre autres, une grande cantate sacrée : *Le tre ore dell' agonia di Nostro Signore*, une *Messe de Requiem*, un *Dixit Dominus* et un *Tantum ergo*. En général c'est de la musique bien écrite, sans trop d'originalité, mais d'un style pompeux et brillant, bien plus propre au théâtre qu'à l'église.

De même que SARMIENTO, l'Aragonais D. TOMAS GENOVÉS Y LAPETRA fut un compositeur complètement *italianisé*. Il était pourtant né à Saragosse en 1806, et fut élève comme enfant de chœur à l'une des Cathédrales de cette ville, c'est-à-dire à la même école où se formèrent l'illustre RODRIGUEZ DE LEDESMA et tant d'autres musiciens dignes d'estime. Primitivement GENOVÉS pensait se consacrer à la musique religieuse, et ayant fait des études sérieuses, encore presque inconnu, il se présenta au concours ouvert en 1830 à Madrid pour pourvoir au poste de directeur de la Chapelle royale. On sait que la maîtrise fut donnée à ANDREVI. Bien que ses exercices pour le concours de la Chapelle royale eussent été remarqués par les jurys, il n'avait pas réussi. Il voulut donc tenter fortune dans un autre genre qui lui semblait plus en rapport avec son tempérament. N'ayant pas les moyens de se procurer un poème inédit, il mit en musique un libretto de FELICE ROMANI : *Enrico e Clotilde ossia La rosa bianca e la rosa rossa*, déjà traité par SIMON MAYER (Rome, 1814) qui portait sur la scène un épisode de la guerre des Deux Roses. Le plus heureux succès couronna la tentative de GENOVÉS, car son opéra, joué à Madrid le 30 août 1831, fut accueilli avec beaucoup de faveur. L'année suivante il donnait à la scène un nouvel ouvrage, *El Rapto* (L'enlèvement, juin 1832). Cette fois il s'agissait d'un opéra espagnol, qui fut exécuté dans la langue nationale. Mais le public ayant perdu l'habitude d'entendre chanter en castillan et gâté par l'opéra italien, trouva la nouveauté ridicule et de mauvais goût. En plus le sujet du *Rapto* était très mal développé au point de vue des exigences du drame lyrique, et la chute de la pièce entraîna celle de la partition. Cependant les qualités du jeune compositeur s'étaient imposées à l'attention générale et le Gouvernement, désireux de le protéger, suivant les préjugés de l'époque, ne trouva rien de mieux que de lui accorder une pension pour se rendre en Italie, dans le but d'y perfectionner ses études. Dès ce jour GENOVÉS fut perdu pour la musique espagnole.

En 1834 il se rendit à Bologne, où il résida quelque temps et fit jouer en 1835 l'opéra de demi-caractère intitulé *Zelma*. La nature l'avait doué d'une grande facilité pour créer des mélodies simples et agréables, il possédait la technique du métier et l'on sait que le public italien n'est pas trop exigeant sur la musique, pourvu que l'ouvrage qu'il écoute soit amusant et convenablement exécuté. GENOVÉS connut ces succès faciles qui ne duraient, selon l'usage, plus d'une saison. Successivement il donna à Rome, en 1836 : *La battaglia di Lepanto*; à Venise, en 1838, *Bianca di Belmonte*, et, en 1840, sur le Théâtre *del Fondo* à Naples, *Iginia d'Asti*, ouvrage qui jouit d'une certaine vogue et dont quelques morceaux détachés furent publiés à Milan, chez RICORDI. Ce même éditeur fit graver un recueil de huit romances et quatre duos, composés par le maître espagnol et réunis sous le titre : *Sere d'autunno al Monte Pincio*; ces pages d'un sentiment mélodique distingué, ne manquent pas d'agrément. En 1845 GENOVÉS donna à Milan l'opéra *Luisa della*

Valliere, qui n'obtint qu'un médiocre succès. L'année suivante il rentrait en Espagne dans le but de faire connaître sa dernière partition au public madrilène; la représentation eut lieu à Madrid mais passa complètement inaperçue. Depuis lors le compositeur mena une vie très effacée et n'écrivit que quelques rares *zarzuelas*, jouées du reste sans succès. Il mourut à Burgos en 1861, déjà tout à fait oublié.

Quoiqu'on puisse lui reprocher son *italianisme*, parfois exagéré, l'un des musiciens les plus sympathiques de cette période est DON RAMÓN CARNICER, qui, né à un autre moment et dans un milieu plus favorable, eût pu exercer une influence très heureuse sur le développement du théâtre lyrique national, car il possédait un tempérament original et vigoureux, et son éducation première était foncièrement nationale; il avouait lui-même que son premier contact avec l'opéra italien lui avait été désagréable; il trouvait cette musique trop frivole et superficielle. Si, plus tard, il cultiva ce genre, ce ne fut que pour obéir aux impositions de la mode et suivre le goût du public. Au fond il devait gagner sa vie et, comme disait le grand LOPE DE VEGA : « Le public est imbécile, mais comme c'est lui qui paie, il est juste de lui parler en imbécile pour lui faire plaisir[1]. »

CARNICER naquit d'une très modeste famille de la ville de Tárrega, dans la province de Lérida, le 24 octobre 1789. Très jeune encore il montra un grand penchant pour la musique, et le modeste organiste de la paroisse de ladite ville, D. BUENAVENTURA FELIÚ, intéressé par la précocité de l'enfant, s'amusa à lui enseigner le solfège. Il était déjà assez habile lorsque ses parents, vers la fin de l'année 1799, apprirent qu'une place de *prevené* ou enfant de chœur se trouvait vacante à la cathédrale de la Seo de Urgel. Le jeune CARNICER doué, d'une belle voix de soprano, sortit vainqueur du concours, et pendant les sept ans qu'il resta attaché à cette maîtrise, il y étudia l'harmonie et le contrepoint sous la direction du maître de chapelle DON BRUNO PAQUERAS, et l'orgue sous celle de l'organiste D. ANTONIO CODERECH.

Vers la fin de 1806 il se rendit à Barcelone dans le but d'y compléter ses études. Il prit alors des leçons de D. FRANCISCO QUERALT et de D. CARLOS BAGUER, deux artistes dont nous avons précédemment parlé et qui, en ce temps-là, occupaient les postes de maître de chapelle et d'organiste de la Cathédrale. Jusqu'à ce jour il n'avait jamais eu l'occasion d'entendre cet opéra italien dont on disait tant de merveilles. Sa curiosité fut déçue, car les quelques ouvrages de CIMAROSA, PAISIELLO, PAËR, GUGLIELMI et GENERALI qu'il put voir représenter ne lui causèrent qu'un médiocre plaisir. Habitué au style noble et sévère de l'art religieux espagnol, élevé dans l'étude des savants artifices de l'école du contrepoint vocal, il trouvait, non sans raison, que ces ouvrages n'avaient pas d'architecture, qu'ils se composaient d'un assemblage de morceaux divers n'ayant aucune connexion entre eux, et qu'en général ils ne visaient nullement à émouvoir l'esprit. Ce ne fut que beaucoup plus tard qu'il comprit que malgré ses nombreux défauts cette musique ne manquait pas de quelques qualités dignes d'estime.

1. Voir LOPE DE VEGA : *Arte nuevo de hacer comedias. Biblioteca de Autores Españoles*. RIVADENEYRA, t. XXXVIII.

C'est grâce au divin génie de MOZART que CARNICER s'aperçut des grandes beautés que pouvait comporter l'opéra *mélodique*. Les *chefs-d'œuvre* dramatiques de l'auteur de DON GIOVANNI étaient encore inconnus en Espagne, et seulement par un heureux hasard le jeune musicien catalan en put prendre connaissance.

Les terribles circonstances de la mémorable année 1808 en furent la cause indirecte. Le 29 février, son professeur d'orgue, DON CARLOS BAGUER passa *à meilleure vie*. CARNICER resta donc sans l'appui qui le soutenait à Barcelone, et d'autre part, comme l'invasion française en paralysant la vie artistique de la Catalogne avait rendu sa situation économique fort précaire, il se décida à chercher fortune autre part où du moins il n'aurait pas à supporter le joug étranger. Le 2 juin de ladite année, ne comptant que sur de très faibles ressources, il s'embarqua pour Mahon, dans les îles Baléares. Bien vite ses talents d'organiste l'aidèrent à se créer une position tenable qu'il améliora encore en s'adonnant à l'enseignement. C'est alors qu'il devint l'ami du DOCTEUR CHARLES-ERNEST COOK, savant physicien et chimiste allemand, l'un des professeurs du fameux médecin ORFILA, natif, comme l'on sait, de la capitale de Minorque. Le docteur COOK, qui faisait un voyage d'exploration scientifique dans les anciennes îles Pithyuses, était un amateur forcené de musique qui avait eu l'honneur de recevoir des leçons du divin MOZART, et ce fut lui qui initia CARNICER aux beautés de la musique allemande. Par cette heureuse coïncidence le musicien espagnol put épurer son goût, jusqu'à ce moment assez limité par un enseignement trop scolastique.

Dès que la guerre fut finie, dans le courant de 1814, CARNICER rentra à Barcelone, où il s'établit comme professeur de musique. Il dirigea plusieurs concerts et acquit en très peu de temps une grande réputation, au point qu'en 1816, lorsque les amateurs groupés sous la présidence du DUC DE BAILÉN formèrent une société dans le but de donner à la capitale de la Catalogne un théâtre musical digne de son importance, il fut désigné pour se rendre en Italie dans le but d'engager une troupe de premier ordre. Par un excès de modestie il ne voulut pas se charger d'en diriger les représentations et conseilla au comité de confier ces délicates fonctions à un maître jouissant d'une certaine autorité.

Il existait alors un usage assez bizarre, mais très répandu, qui consistait à introduire des *arias*, des *duos*, des *trios*, etc., composés dans le but de faire briller le talent des interprètes ou de remplacer les morceaux les plus faibles de la partition originale, dans les ouvrages du répertoire courant. Cela se faisait partout et personne n'y trouvait rien d'extraordinaire. Le jeune artiste espagnol fit ainsi ses premiers débuts dans le genre dramatique et obtint plus d'un succès. Il écrivit même quelques *Ouvertures* ou *Sinfonias*, pour employer le mot exact usité dans la terminologie italienne. L'une d'elles, composée pour *Il barbiere di Seviglia* de ROSSINI, fut particulièrement appréciée et devint fort populaire en Espagne. Le fait peut paraître étrange, mais pourtant il a sa pleine et entière justification. Avec son insouciance habituelle l'illustre maëstro italien n'avait pas écrit d'*ouverture* pour son chef-d'œuvre, au dernier moment il lui donna comme introduction une des *Sinfonias* de ses ouvrages précédents, rien moins que celle de l'*Elisabetta, regina d'Inghilterra*,


Andante


Allegro



là. Le maître ne s'endormit pas sur ses lauriers : malgré ses nombreuses occupations et malgré les divers voyages qu'il dut faire à Milan, à Paris et à Londres, afin de renouveler le personnel de la troupe lyrique de Barcelone, il trouva le temps d'écrire son second opéra : *Elena e Constantino*, composé sur un poème déjà traité par MAYER (Milan, 1816) et qui fut de même accueilli avec beaucoup de faveur lorsqu'il fut exécuté, aussi à Barcelone, le 16 juillet 1821.

L'année suivante il donnait à la scène un ouvrage d'une bien plus grande importance, car il y traitait musicalement la légende éminemment nationale du *Burlador de Sevilla*. Ce n'était nullement marcher sur les brisées de MOZART, car l'admirable *Don Giovanni* était encore à ce moment absolument inconnu du public espagnol[1]. Nous n'avons pu parvenir à savoir quel fut l'auteur du poème de ce nouveau *Don Giovanni Tenorio ossia Il convitato di pietra*, opéra *semiseria* en deux actes, musique de CARNICER, joué pour la première fois au *Teatro Principal* de Barcelone le 20 juin 1822. Il est vraisemblable que le libretto était d'origine italienne. Quant à la musique, elle n'eut pas de succès. Il nous est fort difficile de nous prononcer sur ce sujet passionnant, car jamais nous n'avons eu l'occasion de lire cette partition restée manuscrite; bien qu'après Barcelone elle fut jouée à Madrid, en 1826, et encore dans d'autres villes d'Espagne, sans jamais réussir à s'imposer au public. Le fait s'explique, d'après les critiques de l'époque, parce que le compositeur n'avait pas suivi les mêmes modèles dont il s'était inspiré pour ses ouvrages précédents. Un des plus importants journaux de la capitale de la Catalogne, *El Vapor*, nous donne des renseignements précis; la plus grave erreur de CARNICER *était d'avoir voulu faire l'essai des sévères harmonies de l'école tudesque*[2]. Si nous tenons compte du goût général à cette époque, le défaut ne pouvait être plus grave; mais il est possible que cette erreur pour son temps fut une trouvaille pour l'avenir, car il est hors de doute que le maître catalan n'était un esprit ni banal, ni vulgaire. Toujours d'après les documents contemporains, il travailla beaucoup à cet ouvrage, tout en s'efforçant de secouer le joug de l'influence italienne, et il est vraiment regrettable qu'il ne trouva aucun encouragement, car, d'après le témoignage de l'éminent critique OCHOA, *il faisait concevoir l'espoir qu'un jour il serait arrivé à fonder un théâtre lyrique purement national*[3].

Bien que ce lamentable échec ne porta pas préjudice à la réputation de CARNICER, il fut profondément nuisible au développement de sa personnalité, car dès ce moment il n'osa plus se prononcer contre la musique à la mode et évolua ouvertement vers le style italien. Néanmoins le musicien catalan était au comble de la renommée et personne ne discutait son très réel mérite. Après le départ de GENERALI, c'est-à-dire depuis la saison de 1819-1820, il avait pris sa succession comme directeur en chef de l'Opéra de Barcelone et remplissait cette tâche peu aisée à la satisfaction générale. La capitale de la Nouvelle-Castille et du Royaume prétendait être le véritable centre du dilettantisme, et jalousait la capitale de la Catalogne qui avait la fortune de posséder un artiste aussi remarquable. FERDINAND VII lui-même avait été agréablement surpris en entendant à Madrid une représentation de l'*Adele di Lusignano*, et voulut s'informer du nom de l'auteur. On lui répondit qu'il se nommait CARNICER et qu'il était *negro*, soit partisan des idées libérales, selon l'argot politique du temps. Ce n'était pas la meilleure des recommandations auprès du souverain qui jouait alors au monarque absolu. Tout de même FERDINAND VII jugea que cet artiste, *blanco* ou *negro* — absolutiste ou libéral, — était indispensable pour soutenir l'éclat du Théâtre Royal de Madrid. Il dicta donc un décret en date du 20 mars 1827 ordonnant au maître catalan de se rendre immédiatement à la cour. CARNICER, ayant reçu l'ordre royal, exposa qu'il avait signé avec la société directrice du théâtre de Barcelone un engagement pour quatre années et qu'en honnête homme il ne voulait pas manquer à sa parole. Mais le roi tenait à imposer sa volonté et, par un nouveau décret prescrivit au Gouverneur de Barcelone que *toutefois que* CARNICER *était nécessaire pour la formation d'une troupe d'opéra et vu que comme Espagnol il était sujet aux lois et privilèges des théâtres de la cour*, S. E. donnerait les ordres convenables pour que le musicien et sa famille fussent amenés à Madrid dans le plus court délai, par service de diligence accélérée et *comme prisonniers d'État*.

C'est ainsi que, *manu militari*, CARNICER fut conduit

1. En 1822 on n'avait joué en Espagne que les *Don Giovanni* de VINCENZO FABRIZZI (Barcelone, 8 juillet 1790) et celui de GIUSEPPE GAZZANIGA (Madrid, 13 novembre 1796). Le chef-d'œuvre de MOZART ne fut représenté à Madrid et à Barcelone qu'après l'année 1834.

2. Voir *loc. cit.*, n° du 22 juin 1822.

3. EUGENIO DE OCHOA. Revue *El artista*, Madrid, 1836.

de force à la capitale. Dès son arrivée, pendant l'été de 1827, il fut chargé comme directeur de préparer la prochaine campagne artistique. De même que le Théâtre de Barcelone, celui de Madrid avait été pendant longtemps entre les mains de divers musiciens italiens, parmi lesquels, et précisément pendant la saison antérieure (1826), avait figuré une des célébrités de l'époque, le compositeur napolitain SAVERIO MERCADANTE, dont les opéras étaient généralement très appréciés. Ce maëstro écrivit pour Madrid divers ouvrages, notamment *I due Figaro*, opéra *buffa* exécuté pour la première fois au *Teatro del Principe* le 26 janvier 1835, et dont nous avons déjà précédemment parlé à propos de la fameuse chanson attribuée à LASERNA : *El tripili*, employée comme *stretta* de l'*Ouverture*. A ce qu'il semble, MERCADANTE s'était proposé d'écrire une partition dans le goût national, car suivant les témoignages contemporains non seulement la *Sinfonia*, mais la plupart des airs, des duos et des chœurs étaient composés sur des motifs populaires nationaux. Cependant, assure le critique D. SANTIAGO MASARNAU, bien que *le sujet, les costumes et beaucoup de thèmes de cet opéra soient entièrement espagnols, l'ensemble est italien*[1]. Nous devons faire remarquer que le long séjour de MERCADANTE en Espagne ne laissa pas d'exercer une active influence en faveur de l'opéra italien, car le compositeur profitait de sa situation comme chef d'orchestre à la mode pour imposer ses propres œuvres, et Dieu sait si elles étaient nombreuses.

Tout cela ne rendait pas très facile la mission délicate dont la volonté du roi avait chargé CARNICER. Le musicien espagnol devait lutter contre le prestige d'un maître de l'école italienne, alors jugée comme la meilleure du monde et, ce qui est plus, d'un musicien de talent élevé dans les bonnes traditions. Il triompha sur toute la ligne, et s'imposa au public madrilène de même qu'il s'était imposé au public catalan, non seulement comme habile directeur d'orchestre, mais comme compositeur éminent. A Madrid, il fit jouer les opéras qu'il avait donnés auparavant à Barcelone, et en composa plusieurs autres. En 1829 eut lieu la première représentation de son *Elena e Malvina*, ouvrage accueilli avec faveur, et le 22 janvier 1831, sur la scène du *Teatro del Principe*, celle du *Cristoforo Colombo*, partition généralement jugée comme son meilleur ouvrage. Le poème était l'œuvre de FELICE ROMANI. Quant à la musique, fort bien exécutée par des virtuoses remarquables comme la célèbre Md. TOSSI, le ténor TREZZINI, la base VACCANI et le fameux baryton INCHINDI (JEAN-FRANÇOIS HENNEKINDT), alors dans toute la plénitude de son talent, elle causa une profonde impression. En traitant un sujet de l'histoire nationale aussi glorieux que la découverte du Nouveau Monde, CARNICER faisait une nouvelle tentative acheminée vers la création d'un opéra national, but qui fut toujours, malgré son italianisme forcé, l'objet de ses plus ferventes aspirations. Les critiques italianisants reconnaissaient dans ses compositions de la fougue, de la verve et de l'entrain; mais en revanche ils lui reprochaient une certaine monotonie de style, prétendant que, fort épris des mélodies populaires de son pays, il s'en souvenait un peu trop lorsqu'il écrivait ses opéras.

Lors de la fondation du Conservatoire de Musique de Madrid, en 1830, CARNICER fut nommé professeur d'harmonie et de composition; il resta attaché à cet établissement pendant vingt-quatre années et forma par ses leçons et ses conseils de fort bons musiciens, comme l'illustre BARBIERI, le plus typique des maîtres espagnols du second tiers du XIXe siècle. Bien qu'une grande partie de son temps fût prise par ses nouvelles fonctions, il ne renonça pas à écrire pour le théâtre. En 1832, il donna son *Eufemio di Messina*, et enfin, en 1837, un opéra romantique, *Ismalia ossia Morte ed amore*. Il paraît que dans cette partition CARNICER avait profité largement de ses connaissances de la musique populaire pour lui imprimer une couleur orientale très marquée. Ces nouveautés ne méritèrent pas les suffrages du public et, comme déjà par l'apparition des premiers ouvrages de MEYERBEER on pouvait pressentir les prodromes d'une évolution du goût, l'artiste espagnol n'écrivit plus des œuvres dramatiques. Pendant les dernières années de sa vie — il mourut à Madrid le 17 mars 1855, — il s'adonna complètement à l'enseignement et à la composition de divers morceaux de circonstance, car il produisit énormément et dans tous les genres. Sa musique d'Église, bien écrite toujours, se remarque d'ailleurs par un tour dramatique et rossinien vraiment déplacé. C'est le reproche qu'on peut adresser à la grande *Messe solennelle* à 8 voix et orchestre, écrite en 1828; aux deux *Messes de Requiem*, à 4 voix et orchestre, composées et exécutées, l'une pour les funérailles de la Reine MARIE-AMÉLIE DE SAXE († 1829), troisième épouse de FERDINAND VII, l'autre pour les obsèques du richissime banquier M. SAFONT (1842) dont nous avons déjà parlé à propos du célèbre procès qu'elle suscita, et enfin aux *Vigiles des Morts* avec orchestre jouées au service funèbre (1833) du Souverain de triste mémoire, père d'ISABELLE II. CARNICER écrivit aussi plusieurs *Symphonies* dont une assez développée (en *ré*) et une autre pour trois orchestres qui fut exécutée à Madrid en 1838, dans la salle du *Teatro de Oriente*, pour l'ouverture des bals masqués. Il nous a aussi laissé un grand nombre d'*Hymnes nationaux* et beaucoup de morceaux divers introduits dans les opéras italiens représentés dans la capitale d'Espagne.

On doit vraiment regretter que cet artiste si bien doué ait passé une grande partie de sa vie, forcé par les circonstances, à écrire, sur des libretti italiens, des œuvres auxquelles il était supérieur. Pour l'apprécier à sa véritable valeur, pour trouver ce qu'il y avait de meilleur dans son talent, il faut chercher ses diverses chansons espagnoles, d'un tour mélodique très distingué et fort souvent vraiment originales. Car jamais CARNICER ne laissa de cultiver son propre jardin et d'entretenir vivace dans son âme le sentiment national. Plus d'une fois il obtint, non sans difficulté, que la cantatrice à la mode exécutât dans la représentation à son bénéfice une de ces petites pages, finement ciselées, qu'il se plaisait à composer pour son propre plaisir. En 1829, ADELAIDA SALA chantait à Barcelone *El presidario* (Le forçat); plus tard, à Madrid, HENRIETTE MERIC-LALANDE et ARMELINDA MANZOCCHI, en exécutant respectivement *El chairo* et *La currilla*, obtinrent des succès éclatants. A côté de ces charmantes créations, conçues dans le plus pur style populaire,

1. Voir MASARNAU : *El artista. Semanario de Bellas Artes. Madrid, 1837* (page 65).

nous pouvons en citer bien d'autres, comme les nommées *El no sé qué* (Le je ne sais quoi), *El agua vá*, pendant longtemps intercalée dans l'opéra de DONIZETTI : *L'elisire d'amore*, *El Sereni*, *El Caramba*, *El julepe*[1], *La criada* (La servante), etc., etc., autant de petites merveilles de pittoresque et de couleur locale. C'est dans ces chansons que le maître donnait libre cours à sa fantaisie créatrice et déployait toute sa verve et tout son esprit.

Ces chansons n'étaient en réalité qu'un vestige de l'ancienne *tonadilla* alors presque totalement oubliée, et elles constituaient la seule manifestation intéressante de la musique espagnole, libre de toute influence, pendant cette triste période. L'Andalousie, avec ses mœurs pittoresques et sa musique *flamenca*, était devenue à la mode. Partout on chantait des *Polos*, des *Medios polos*, des *Cañas* ou des *Soleares*[2] non prises directement du peuple, mais librement imitées avec plus ou moins de talent par les compositeurs en renom. Les maîtres italiens, dans leur désir de gagner la faveur publique se mirent aussi de la partie, car ces chansons dans le style populaire andalou faisaient concurrence même aux œuvres de ROSSINI, l'idole des dilettanti. L'illustre artiste en personne céda à l'enchantement de ces rythmes piquants et provocateurs, car parmi les ouvrages qu'il compose pendant son séjour à Madrid en 1831, on remarque outre *La passegiata*, anacréontique écrite pour l'*Album* (encore une mode de l'époque) de la Reine MARIE-CHRISTINE, *Les amants de Seville*[3], *tirana* (sic) à deux voix avec accompagnement de piano.

Nous aurons à reparler de ces chansons dans le style populaire qui formaient, avec les *airs* extraits des opéras italiens, le répertoire des salons, car l'usage de chanter en s'accompagnant de la guitare ou du clavecin se conserva pendant de longues années. Le goût pour des mélodies d'un style si différent s'explique sans trop de difficulté ; d'une part on obéissait aux impositions de la mode, tandis que de l'autre on satisfaisait l'instinct de la race. Le fait de mêler les deux genres dans une étrange et bizarre mixture nous semble plus extraordinaire, car rien ne s'oppose avec plus de vigueur que la sentimentalité surfaite et artificieuse des *arias* italiens, et l'expression parfois violente, mais toujours franche et spontanée, des chansons espagnoles. Cela se faisait pourtant et non sans succès. On réunissait de force les choses les plus diverses, tel ce duo extravagant (Exemple XI) composé de la fameuse Cavatine : *Casta diva*, de la *Norma*, et d'un *Polo gitano*, qu'un journal artistique de l'époque, *El filarmónico popular*, distribuait à ses abonnés, vers l'année 1835. L'idée est vraiment saugrenue et complètement dépourvue de bon sens. BERLIOZ aurait appelé ce bizarre mélange « *la stupidité*



1. La plupart de ces noms, pris de l'argot bohémien, sont absolument intraduisibles.

2. Noms de diverses chansons andalouses probablement d'origine arabe, remarquables par leurs contrastes rythmiques. Les mélodies des *Polos*, *Medios polos* et *Cañas* sont ornées d'innombrables ornements, presque toujours improvisés par le chanteur. La *Soleá* (contraction de *soledad* — solitude) est la seule qui subsiste de nos jours.

3. Manuscrit de la Bibl. du *Liceo Rossini*, à Pésaro.


tu de co - ri ar-
¡ay! ay! gi-ta-na! ¡ay gi-ta-ni-lla! ¡ay! que me robas, que me robas vida y
-den - - - ti,
al - ma! tu te llevas ¡ay! la palma en el ba-
Tem - - - - - pra an-
-rrio del Per - chel Ay pre-si-dio de Me-
- co - - - - -ra tem - pra an
-li - - - - - - lla,



humaine dans toute sa candeur », et il n'aurait rien exagéré. En vérité on ne peut comprendre qu'un esprit cultivé ait pu associer la noble et pure mélodie de BELLINI, d'un charme si éthéré, avec un démarquage banal d'une chanson violente et passionnée digne tout au plus des bohémiens. L'effet ne saurait être ni plus grotesque, ni plus ridicule et nous prouve jusqu'à quel point était descendue l'aberration du goût. Et le pire c'est que cela se chantait dans les milieux cultivés et que l'exemple cité est bien loin d'être unique.

Il nous tarde de décharger les musiciens espagnols de semblables sacrilèges esthétiques. En général les auteurs de ces monstruosités étaient des Italiens faméliques attachés aux troupes d'opéras et désireux de gagner quelques sous en flattant les bas instincts du public. L'auteur de la curieuse page que nous avons reproduite se nommait BASILIO BASILI. Il avait été pourtant élevé à une excellente école, car son père, FRANCESCO BASILI, passe à juste titre pour être l'un des derniers représentants de la grande école romaine. BASILI fils naquit à Macerata en 1803, et débuta comme ténor au théâtre de Ferrare en 1826. Les hasards de la carrière théâtrale l'amenèrent à Madrid, où il ne réussit pas dans l'*Otello* de ROSSINI, au point d'être forcé de résilier son engagement.

Devenu amoureux d'une actrice dramatique fort remarquable, Teodora Lamadrid, il se fixa dans ladite ville comme professeur de chant, et plus tard il fit jouer un opéra bouffe en un acte : *Il carrozzino da vendere* (vers 1840), et un autre opéra espagnol : *El diablo predicador* (1846). Aucun de ces deux ouvrages n'obtint le moindre succès. Ayant enfin épousé la femme qu'il aimait, une des gloires de la scène espagnole, il renonça à la composition et passa la dernière partie de sa vie comme entrepreneur de l'opéra italien.

A côté de l'influence prédominante de Rossini, celle de Bellini exerça une certaine action sur quelques esprits délicats séduits par le charme des mélodies touchantes créées par le doux cygne de Catane. Parmi eux nous devons faire une mention toute spéciale de Vicente Cuyás y Borrés, né le 6 février 1816 à Palma de Mallorca, la capitale des îles Baléares, et mort à Barcelone le 7 mars 1839, à peine âgé de vingt-trois ans. Moins d'une année avant sa mort, le 23 juillet 1838, il avait fait jouer au Théâtre de *Santa Cruz* de ladite ville *La Fattuchiera* (La sorcière), mélodrame fantastique en deux actes, composé sur un poème de Felice Romani[1]. Cette partition, fort estimable, qui obtint un très vif succès, devait rester l'unique manifestation d'un talent peu vulgaire qui s'annonçait de la plus heureuse façon. Richement doué par la nature d'une grande fantaisie créatrice et d'une sensibilité fine et délicate, le pauvre Cuyás avait fait des études sérieuses et développé ses qualités naturelles sous l'habile direction de D. Ramón Vilanova. Par malheur pour l'Espagne le pauvre Cuyás, dont le début faisait concevoir tant d'espérances, atteint de phtisie pulmonaire, mourait précisément à l'heure où sa *Fattuchiera*, qui dès sa première représentation s'était acquis une place au répertoire, était encore applaudie par un public enthousiaste.

Au même groupe se rattache la sympathique figure du brave et bon D. Baltasar Saldoni, un des rares artistes qui ont fait quelque chose pour éclaircir l'histoire de la musique espagnole. De ce chef il a plein droit à figurer dans notre travail, car ses œuvres ont été une de nos meilleures sources, mais on se tromperait en croyant qu'elles soient son seul titre de gloire. Pendant l'époque que nous étudions, Saldoni joua un rôle d'une certaine importance et obtint des succès, même retentissants, comme compositeur dramatique. Il naquit à Barcelone le 4 janvier 1807, et y fit, encore enfant, ses premières études à l'école de musique annexée à la paroisse de *Santa Maria del Mar*. En 1818, quand il comptait à peine onze ans, il fut admis comme élève à la fameuse *Escolania* de Montserrat, nouvellement rétablie après l'expulsion des Français. Ayant achevé ses humanités dans ce même monastère, en 1822 il retourna auprès de sa famille. De nouveau à Barcelone le jeune Saldoni étudia l'orgue sous la direction de l'organiste de la cathédrale, D. Mateo Ferrer, et perfectionna ses connaissances théoriques en recevant des leçons de contrepoint du maître de la chapelle métropolitaine D. Francisco Queralt. Quelques compositions dans le genre religieux, entre autres une *Messe de Gloria* (pour le jour de Pâques), avec orchestre, qu'il écrivit à cette époque, commencèrent à le faire connaître, et peu après, en 1824, il obtint, au concours, la place d'organiste de *Santa Maria del Mar*.

Toutefois le théâtre l'attirait, et déjà en 1826 il s'essaya dans le genre dramatique en composant une opérette espagnole : *El triunfo del amor* (Le triomphe de l'amour), qui fut exécutée par des amateurs dans la maison de l'auteur du poème, D. José Alegret, et accueillie avec beaucoup de faveur. En 1829, Saldoni se rendit à Madrid où son compatriote Carnicer le reçut avec la plus grande bienveillance, et grâce à ce puissant auxiliaire, lorsque le Conservatoire de Musique de cette ville fut fondé, il y obtint sa nomination comme professeur de solfège et de vocalisation. Il rédigea alors pour ses élèves un *Nuevo método de solfeo y canto, teórico y práctico* (Madrid, 1831), qui fut adopté officiellement dans le plan des études fixé par le Gouvernement[2] et valut à son auteur une place parmi les membres du Comité directeur dudit établissement.

Vers cette même époque l'artiste barcelonais écrivit son premier opéra : *Saladino e Clotilde*, qu'il ne put parvenir à faire jouer. Dans son second essai, Saldoni fut beaucoup plus heureux. La cantatrice Md. D'Alberti s'était intéressée à sa musique et voulut jouer dans la représentation à son bénéfice l'opéra : *Ipermestra*, qu'il venait d'achever. Devant la volonté d'une des idoles du jour, la direction du Théâtre n'avait qu'à s'incliner. Elle n'eut pas à s'en repentir; la première représentation de l'*Ipermestra* eut lieu à Madrid, sur le théâtre de *la Cruz*, le 20 janvier 1838, et obtint d'emblée un succès triomphal. Après la capitale, les principales villes de province : Cadix, Séville, Barcelone, Saragosse et Malaga, accueillirent la nouvelle partition avec la même faveur.

Le grand succès d'*Ipermestra* ne doit être attribué qu'à la musique. Le poème était un peu vieillot et démodé, car il ne s'agit que d'un remaniement de l'ancien drame lyrique de Métastase traitant la pathétique histoire des *Danaïdes* tant de fois portée sur la scène lyrique en Italie et en France, au cours du XVIIIᵉ siècle. La partition mérita l'honneur, assez peu prodigué dans ces temps-là, d'être entièrement gravée[3]; sa lecture présente de l'intérêt et nous démontre que le compositeur ne manquait pas ni de talent, ni de savoir-faire. Certes la forme est tout à fait italienne, mais les idées et parfois leur développement présentent une certaine originalité. On y perçoit l'influence de Bellini, et Saldoni y fait preuve d'une grande sensibilité, d'un heureux instinct dramatique et d'un grand souci de l'expression.

Saldoni devint le compositeur à la mode, et partout on réclamait son concours. Rappelons que la musique comptait parmi les éléments auxiliaires du drame romantique; et que les poètes du temps, pour augmenter l'effet des situations extraordinaires qu'ils se plaisaient à décrire, ne méprisaient pas l'intervention efficace d'un *trémolo* discret; de plus

1. C'est sous un autre titre le libretto intitulé *Ismalia ossia Morte ed amore*, romantique épisode des croisades, précédemment mis en musique par Mercadante (Milan, 1832) et par Carnicer (Madrid, 1837). La partition autographe de Cuyás se trouve à la Bibl. du *Museo Balaguer* à Villanueva y Geltrú, près de Barcelone. La Bibl. de la *Diputación Provincial* de cette dernière ville possède aussi quelques fragments de cette œuvre intéressante.

2. *Gaceta de Madrid* (Journal officiel) du 16 avril 1831.

3. En réduction pour piano et chant, et pour piano seul. A Madrid, chez l'éditeur Lodre, s. d., mais de ladite année 1838.

ils aimaient à faire chanter des sérénades ou des nocturnes par leurs héros ténébreux, sans compter les refrains pittoresques qu'ils plaçaient un peu partout pour faire de la couleur locale et corser le tableau. C'est ainsi que le maître catalan fut invité à collaborer avec un grand nombre d'auteurs dramatiques de son époque. Il écrivit un *Chœur* pour la traduction du *Louis XI* de Casimir Delavigne, un autre *Chœur* et une *Romance* pour le *Saül* de la poétesse cubaine Gertrudis Gomez de Avellaneda, une *Romance* de soprano pour le drame Don Rodrigo Caldéron, enfin, pour ne pas faire cette liste interminable, une *Chanson* avec accompagnement de guitare (Exemple XII) pour le fameux drame Car-



Los II el Hechizado (Charles II l'ensorcelé), composé par D. Antonio Gil de Zárate, pièce historique à tendances libérales dont la vogue fut énorme. Nous nous sommes fixé sur ce morceau pour deux raisons : en premier lieu parce qu'il date de 1838, c'est-à-dire de la même année où fut jouée l'*Ipermestra*, soit le plus grand succès du maître; et en second parce que dans ces diverses compositions épisodiques l'inspiration de Saldoni se déploie en toute liberté et tâche de s'affranchir de l'influence italienne pour rechercher le sentiment national.

Vers la fin de la même année, Saldoni entreprit un voyage en France pour y prendre connaissance des méthodes de chant employées au Conservatoire de Paris. Cherubini, alors directeur de cet établissement, qui avait déjà approuvé sa *Methode de solfège*, lui fit un accueil excellent, et loua fort ses *Veinte y cuatro vocalizaciones* pour contralto ou basse, récemment publiées. Peu de temps après son retour à Madrid, Saldoni fut nommé professeur de chant au Conservatoire, place qu'il occupa jusqu'au moment (1873) où son âge avancé le força à prendre sa retraite. Le 21 janvier 1840, il fit représenter sur la même scène du *Teatro de la Cruz*, où il obtint son premier triomphe, un nouvel opéra en deux actes : *Cleonice, regina di Siria* (sur un poème adapté du *Demetrio* de Métastase). Cette partition, la dernière qu'il put faire représenter[1], obtint un succès assez favorable, mais qui n'égala point celui de l'*Ipermestra*. Il est vrai qu'à ce moment commençait à se dessiner, tout au moins dans certains milieux, un sourd mouvement de réaction contre la prépondérance absolue de l'opéra italien. Il devait aboutir à la renaissance de la *Zarzuela*, de la *Zarzuela grande*, comme on l'a appelée depuis, et Saldoni devait contribuer à son éclosion d'une façon active bien qu'indirecte. Mais l'histoire de cette manifestation artistique, fort intéressante, mais manquée par ses défauts d'origine et de ce chef condamnée à une mort inéluctable, doit être l'objet d'une étude spéciale dans le cours de ce travail.

Comme tant d'autres, en désespoir de cause, l'auteur de la triomphante *Ipermestra* abandonna le théâtre pour la musique religieuse. Il était peu préparé pour aborder ce genre sévère et plein d'austérité, et sa musique ne pouvait avoir qu'une valeur objective. Son *Stabat Mater*, pour trois voix et orchestre, par trop dramatique et théâtral, exécuté pendant le carême de 1842 à l'église du *Buen Retiro* de Madrid, fut très apprécié et jugé comme une des meilleures productions de l'auteur. Il en est de même pour le *Miserere* à huit voix, accompagné par un orchestre composé d'une harpe, deux clarinettes, deux bassons, deux cors et deux trombones, bizarre assemblage d'instruments qui a tout au moins le mérite de l'originalité. En 1848, par ordre royal, Saldoni fut nommé compositeur et directeur d'orchestre du *Teatro del Principe*, devenu plus tard le *Teatro español*. Chargé d'organiser des spectacles musicaux, il profita de son influence pour protéger les musiciens de la nouvelle génération. Grâce à lui furent jouées les premières productions espagnoles de Barbieri, Gaztambide et Oudrid, les futurs maîtres de la *Zarzuela*.

Retiré de la vie militante, entouré d'un respect légitimement gagné, cette âme noble et généreuse consacra les dernières années de sa vie — il mourut à Madrid en 1889 — à faire des recherches patientes sur l'histoire de la musique espagnole. Il aurait pu rendre d'immenses services s'il n'avait rencontré auprès de ses compatriotes une indifférence aussi coupable qu'absolue. Nous signalerons ses travaux lorsque nous étudierons dans son ensemble la renaissance des études historiques, dont il fut, avec Eslava, l'un des premiers promoteurs.

Nous venons de nommer Eslava, le jeune et déjà célèbre maître de chapelle de la cathédrale de Séville depuis 1832, et il nous faut dire à cette place qu'il eut aussi des tentations de sacrifier à la Muse profane. Du reste en abordant un genre tout à fait nouveau pour lui il ne s'éloignait pas trop de la musique religieuse qu'il composait habituellement. Bien que navarrais d'origine, pendant son long séjour en Andalousie, il s'était assimilé les traits caractériques des chansons et des danses populaires si colorées de cette région, où les traditions de l'art oriental persistent encore de nos jours. Il en sût tirer parti dans ses opéras. En juin 1841, il donna au théâtre de Cadix : *Il solitario*, opéra italien en deux actes, d'après un roman célèbre du Vicomte d'Arlincourt. L'action du drame se développait dans les Alpes, mais la musique était italienne et même par moments espagnole, ce qui faisait dire à un critique de l'époque que *la Suisse du maître se trouvait près du Guadalquivir*[2]. Le fait est qu'Eslava avait cherché le pittoresque. Par exemple, il se trouve dans cet opéra un chœur intitulé de *las palmadas*, parce que les exécutants doivent s'accompagner en battant les mains l'une contre l'autre, de même que s'ils applaudissaient, mais suivant un rythme déterminé par le compositeur. Cet effet artistique, encore très employé par les musiciens *flamencos*, qui avec ce bruit rythmique accompagnent et excitent les danseurs, est d'origine orientale et reçoit parmi les théoriciens de la musique arabe le nom d'*elmusâfaha*. Chose curieuse, mais qui pourtant nous prouve bien l'état des esprits, ce *chœur*, après tout, inspiré d'un usage national, faillit provoquer la chute de l'ouvrage lors de sa première représentation à Madrid. Les dilettanti de la capitale, sous le prétexte que cela ne s'était jamais vu dans les créations de Rossini, Bellini ou Donizetti, montèrent une cabale pour siffler l'audacieux compositeur qui se permettait semblable innovation dans les moules consacrés de l'opéra italien. Par fortune Eslava eut vent de la conjuration, et fit supprimer le détail pittoresque. Les pédants imbéciles attendirent en vain le moment de manifester, et l'ouvrage s'acheva en toute tranquillité entre les applaudissements — naturellement sans rythme ni mesure — de l'auditoire. Il était assez italien pour satisfaire les plus exigeants.

L'année suivante (1842), le maître faisait jouer aussi à Cadix, son second opéra : *Las treguas de Ptolemaida* (La trêve de Ptolemaïs), sur un épisode des croisades. Le succès ne fut pas douteux et la partition parcourut triomphalement les principaux théâtres lyriques d'Espagne. Mais il était écrit qu'il ne pourrait jamais jouir en paix de ses victoires.

1. Saldoni écrivit encore deux opéras; un espagnol : *Boabdil, ultimo Rey moro de Granada* (1844), et un autre italien : *Guzman il buono* (1855). Ces deux ouvrages sont restés inédits.

2. Don Fermín de la Puente y Azpelchea, dans la *Revista andaluza* (Sevilla, Julio 1841).

Cette fois le parti clérical se déchaîna contre lui. On trouvait inconvenant qu'un prêtre osât écrire pour la scène et compromettre ainsi la dignité sacerdotale. Le sujet de l'opéra était pourtant presque religieux, mais cela, au lieu d'être pris comme une excuse, aggrava la question : on y vit un manque de respect intolérable, d'autant plus qu'un archevêque apparaissait sur la scène, à la fin du second acte.

Après avoir souffert toutes sortes d'avanies, ESLAVA ne se découragea pas : en 1843 la troupe du théâtre de Séville, exécutait pour la première fois son *Pietro il Crudele*, c'est-à-dire le fameux DON PEDRO DE CASTILLE, le roi légendaire du moyen âge espagnol, héros cruel et justicier cher aux poètes romantiques. Par une heureuse inspiration le libretto était une adaptation d'un des chefs-d'œuvre du théâtre national, l'admirable pièce de LOPE DE VEGA, intitulée : *Lo cierto por lo dudoso*. Nous avons dit que l'artiste navarrais s'était laissé séduire par le charme voluptueux et les rythmes piquants du *cante flamenco*, et le seul morceau qui nous soit connu de l'opéra qui nous occupe, nous en fournit une nouvelle preuve. Vraiment ce tableau descriptif de la *verbena* (veillée) *de San Juan à Sevilla*, est fort bien tourné et ne manque ni de couleur locale, ni de saveur du terroir malgré l'italianisme voulu de la forme extérieure. ESLAVA, qui se sentait bien plus à son aise sur la scène qu'à l'église, eût pu devenir un excellent compositeur dramatique. Il avait de la fougue, de la passion, une grande vivacité expressive et un sens très développé du pittoresque. Par malheur les vives critiques et les acerbes censures dont il fut l'objet, l'obligèrent à changer d'orientation. Ayant obtenu, en 1847, par suite du décès de RODRIGUEZ DE LEDESMA sa succession comme maître de la Chapelle Royale, il renonça définitivement au théâtre. Depuis lors il n'écrivit que de la musique religieuse et des ouvrages didactiques.

Donnons un souvenir au ténor et compositeur DON FRANCISCO PORCELL, né à Palma, dans l'île de Majorque, en 1813. Il chanta avec succès de 1840 à 1847 sur diverses scènes de la Péninsule et, le 28 mars 1843, donna au théâtre de Santiago de Galice son opéra : *El trovador*. C'était la première interprétation musicale du fameux drame romantique de GARCIA GUTIERREZ, que le génie de VERDI, une dizaine d'années plus tard (en 1853), devait rendre populaire dans tout le monde civilisé. Deux ans après, PORCELL faisait jouer, à la Corogne, *Rosmunda in Ravenna*, partition qui fut aussi favorablement accueillie. Sa femme Md. MAS PORCELL, cantatrice de talent, assurait la réussite de ses œuvres par une interprétation magistrale. Cet artiste finit par se fixer à Barcelone où il s'établit comme professeur de chant. Ajoutons qu'en 1853 il aborda une dernière fois la scène avec un opéra espagnol en un acte, intitulé : *Sueño y realidad*, qui fut représenté originairement dans ladite ville, puis sur divers autres théâtres de province.

Car pendant cette période *italianisante* la vie musicale était bien plus intense qu'on ne l'imagine généralement. Il n'existait point de centralisation pour ainsi dire, et la capitale n'exerçait pas sur les manifestations artistiques une hégémonie presque absolue, comme il arrive de nos jours, où seulement Barcelone a conservé une certaine indépendance. Alors on jouait partout des nouveautés, comme on a bien pu le voir, et souvent les œuvres lyriques ne paraissaient sur les théâtres de Madrid qu'après avoir été applaudies sur diverses scènes de province. La production fut très abondante; si bien il faut avouer qu'elle manque presque toujours d'une valeur réelle.

Pour compléter dans la mesure du possible notre travail, nous allons faire une énumération sommaire des productions dramatiques d'importance secondaire parues pendant la période que nous étudions. En premier lieu les opéras, pour la plupart écrits sur des poèmes espagnols, de D. VENTURA SANCHEZ LAMADRID, qui donna successivement, en 1839, à Séville, un *Cristobal Colón*; le 27 janvier 1841, au *Teatro del Circo* de Madrid, *La congiura di Venezia*, tirée du drame ainsi nommé, composé par l'illustre littérateur et homme d'État MARTINEZ DE LA ROSA de nouveau à Séville, l'année suivante, une *Iginia d'Asti*, opéra *semi-seria*; enfin à Cadix, en 1850, *Malek-Adel* et le 18 février 1854, *La Maga* (La magicienne), qui fut chantée en castillan. Sans nous éloigner de l'Andalousie, nous trouvons à Grenade, en 1843, une *Veleda ó la Sacerdotisa de los galos* (d'après CHATEAUBRIAND), poème de D. NICOLÁS PEÑALVER Y LOPEZ et musique de D. JOSÉ ANTONIO MARTOS, et encore à Cadix, le 1er novembre 1845, une partition de D. FRANCISCO GOMEZ, sur un sujet américain : *Irza*, qui fut acclamée la saison suivante lorsqu'elle eut la fortune d'être exécutée à Madrid par le fameux TAMBERLICK, SPECK, POLONINI, et Mme GRUITZ.

On peut affirmer qu'il ne se passa pas une seule année sans que Madrid vît éclore les prémices de quelque jeune compositeur. Comme notre liste menace de devenir interminable, nous ne citerons que les ouvrages qui obtinrent une certaine vogue, soit : *I guelfi ed i ghibellini ossia La donna di Ravenna* (la malheureuse *Francesca* du DANTE), *opera seria* représenté vers 1837, musique de D. DIONISIO SCARLATTI DE ALDAMA, un des derniers descendants espagnols du grand ALESSANDRO, gloire et orgueil de la fameuse école napolitaine, qui ne nous semble pas avoir dû hériter du talent de son illustre aïeul; GABRIELLA DI VERGY, jouée sur le théâtre de *la Cruz* le 25 mai 1839, musique de D. MANUEL DUCASSI Y OJEDA (frère cadet de D. IGNACIO, le compositeur de musique religieuse, maître de chapelle du Couvent de l'Incarnation à Madrid, mort en 1824), basse de la Chapelle royale, dont la partition, admirablement exécutée par deux chanteurs espagnols de grand mérite, CRISTINA VILLÓ, chargée de représenter la dame de Fayel, et le baryton FRANCISCO CALVET — le mari jaloux, — fut chaleureusement applaudie par un public enthousiaste qui exigea la répétition du *Rondo final*, morceau pendant longtemps populaire; *Pudilla ó El Asedio de Medina* (*Teatro del Circo*, 9 juillet 1845), poème tiré de l'insurrection des *comuneros* sous le règne de CHARLES-QUINT par D. GREGORIO ROMERO LARRAÑAGA, littérateur assez apprécié, et musique de D. JOAQUIN ESPÍN Y GUILLEN, qui, par son mariage avec une nièce d'ISABEL COLBRAND, était généralement nommé *il nepote di* ROSSINI; enfin *Hernan Cortés* (*Teatro del Circo*, 18 mars 1848) de D. IGNACIO OVEJERO Y RAMOS, jeune artiste à peine âgé de vingt ans qui, malgré cet heureux début, dû en grande partie à ce que la charmante ANGIOLINA BOSIO interprétait le principal rôle de l'ouvrage, se fit surtout remarquer plus tard comme organiste et compositeur de musique reli-

gieuse. OVEJERO était élève de RODRIGUEZ DE LEDESMA.

A Valence, DON JOSÉ VALERO, musicien instruit qui y dirigeait la section philharmonique de la société *El Liceo*, fit son premier début en avril 1839 avec l'opéra en deux actes intitulé : *Angélica*. Le favorable accueil que reçut cet essai, stimula le zèle du jeune artiste qui entreprit la composition d'un ouvrage de plus grande envergure. Il choisit comme sujet *La Esmeralda*, un libretto italien, adapté de celui que VICTOR HUGO avait tiré de son roman *Notre-Dame de Paris*, en 1836, pour Mlle. LOUISE BERTIN. La première représentation de cet ouvrage eut lieu au théâtre *del Liceo* de ladite ville, le 19 mars 1843, et le plus brillant succès couronna l'entreprise, car la nouvelle partition fut jouée ensuite à Madrid et sur diverses autres scènes. VALERO composa encore, à ce qu'il paraît, un opéra espagnol : *Don Alonso de Ojeda*, mais nous n'avons pu trouver de renseignements certains sur cet ouvrage.

Comme toujours Barcelone fut alors le centre d'une grande activité, mais surtout dans le sens de l'*italianisme*, qu'elle soutenait avec ferveur. L'exemple du malheureux CUYÁS fit de nombreux prosélytes. Mais en général ils ne furent que de vulgaires imitateurs. La plupart provenaient de l'école de VILANOVA, comme ce D. ANTONIO ROVIRA qui donna au théâtre *Principal* de ladite ville, le 6 février 1839, son *Sermondo il generoso*, et qui plus tard, en 1867, écrivit la zarzuela intitulée *Genaro el gondolero*, jouée aussi sans grand succès. Au même groupe se rattache D. EDUARDO DOMINGUEZ DE GIRONELLA connu par ses deux ouvrages : *La vedovella* (21 janvier 1840) et *La dama del castello* (6 septembre 1845); à vrai dire il n'était qu'un médiocre amateur ayant fait des études musicales très superficielles. Cependant grâce à son enthousiasme, au manque général de culture artistique et au mauvais goût de l'époque il put se faire un moment l'illusion qu'il avait du talent. DOMINGUEZ publia une traduction espagnole du *Traité d'harmonie* de REICHA et fonda une feuille spéciale, *El mundo musical*, qui n'eut que quelques mois d'existence. Pourtant il ne renonça pas à la musique d'une façon absolue; en 1867 il prenait encore part au concours ouvert, à l'Exposition universelle de Paris, pour un *Hymne à la paix*. Le pauvre DOMINGUEZ n'éprouva qu'un nouveau revers.

CARLOS GRASSI, issu d'une famille italienne, donna en 1843, toujours à Barcelone, son opéra *Il proscritto di Altemburgo*, et le 14 novembre de l'année suivante D. JOSÉ PIQUÉ y faisait jouer son *Ernesto, Duca di Scilla*, avec une interprétation de tout premier ordre dans laquelle figuraient VERGER, SUPERCHI, ASTORT, NOVELLO, EMILIA GOGGI et MARIETTA ZAMBELLI, néanmoins l'œuvre disparut rapidement. Signalons, en 1845, *Giovanna di Castiglia*, début à la scène d'un jeune artiste doué de talent, D. ANTONIO JOSÉ CAPPA, qui nous occupera dans la suite, et pour finir ce long dénombrement, une tentative intéressante d'opéra régional : *Melusina*, poème de D. VICTOR BALAGUER, littérateur de mérite, devenu plus tard une personnalité saillante du monde des lettres et de la politique, mis en musique par un compositeur aujourd'hui oublié, nommé FARRIOLS. Cet ouvrage, joué en 1848, signalait une orientation originale, mais, peut-être même pour cette raison, il n'obtint qu'un très faible succès.

Nous avons fait mention de la création du Conservatoire de Madrid et il nous reste à dire quelques mots de celle de celui de Barcelone.

Son origine se trouve dans le *Liceo filarmónico dramatico* fondé en 1838, établissement privé auquel étaient annexées des classes de musique vocale et instrumentale, ainsi que de déclamation. Il existait une de ces sociétés à Madrid, favorisée par la Cour et l'aristocratie, et le bon ton exigeait que les principales villes de province eussent quelque chose d'analogue. On fonda donc des *Liceos* un peu partout en Catalogne comme en Andalousie, à Valence comme en Galice. Leur but principal était de favoriser les beaux-arts, seulement on y élevait des amateurs et non des artistes. La capitale de la Catalogne, une des villes les plus riches d'Espagne, offrait de nombreuses ressources pour qu'une société de ce genre eût pu faire quelque chose d'utile et prendre un grand développement. Il est aisé de comprendre que dans la plupart des chefs-lieux de province elles ne pouvaient devenir que des sanctuaires prétentieux du mauvais goût, car la bonne volonté en matière artistique ne remplace ni l'ignorance, ni le défaut de bons modèles, ni le manque des éléments indispensables pour porter l'entreprise à bonne fin. A Madrid comme à Barcelone tout se trouvait sous la main, hors une chose absolument nécessaire que l'on ne pouvait nullement improviser, une préparation suffisante pour adopter un plan de travail méthodique et progressif. Il est inutile de se mettre en marche si l'on ignore où l'on veut aller, et le fait est qu'il n'y avait aucune orientation précise. Lorsqu'on arrivait, Dieu sait après combien d'efforts, à faire exécuter par des amateurs, chanteurs et instrumentistes, une mauvaise traduction espagnole de la *Lucia di Lammermoor* de DONIZETTI — que l'on pouvait entendre toutes les saisons bien mieux chantée par des artistes de profession — on criait au miracle et l'on se montrait hautement satisfait.

Les représentations du *Liceo* barcelonais étaient dirigées par D. MARIANO OBIOLS, élève de MERCADANTE et piètre imitateur de ce maître de second ordre, aujourd'hui presque absolument oublié, même dans sa patrie. Né à Barcelone le 26 novembre 1809, OBIOLS, dès ses plus jeunes années, étudia le violon et plus tard l'harmonie et la composition avec SALDONI et VILANOVA. A peine âgé de vingt ans, il se rendait en Italie afin de perfectionner ses études. Muni de bonnes recommandations, il se présentait à l'auteur alors célèbre d'*Elisa e Claudio* et d'*Il posto abbandonato*[1], qui le prit en affection et le traita comme un fils. Grâce à cette puissante protection, le jeune artiste espagnol déjà complètement italianisé, obtint un livret de FELICE ROMANI, le mit bien vite en musique, et put voir son premier opéra, *Odio ed amore*, chanté par la SCHOBERLECHNER, PEDRAZZI, CARTAGENOVA et LUZIO, apparaître sur la scène illustre du Théâtre de *la Scala* de Milan. De retour dans son pays, OBIOLS fut considéré comme un oracle et nommé directeur de la section musicale du *Liceo*, il exerça sur son développement une action décisive. En vue de l'importance que prenait chaque jour ladite société, il se réunit un groupe

1. Noms de deux opéras de la jeunesse de MERCADANTE qui établirent sa renommée. L'un et l'autre furent joués à *la Scala* de Milan : le premier, le 30 octobre 1821; le second, connu aussi sous le titre d'*Adele ed Emerico*, le 21 septembre de l'année suivante.

de capitalistes qui sollicita du Gouvernement la cession des terrains de l'ancien couvent des Trinitaires déchaux, devenus propriété de l'État depuis le désamortissement des biens de mainmorte décrété par le ministre MENDIZÁBAL en 1835, afin d'y construire un théâtre luxueux auquel serait annexé un Conservatoire de Musique et de Déclamation, ainsi qu'une école de Danse. La donation obtenue et le capital nécessaire amplement souscrit, le 23 avril 1845 on posait en toute solennité la première pierre du futur grand théâtre du *Liceo*, l'une des plus vastes salles de toute l'Europe. L'inauguration eut lieu deux ans après, le 4 avril 1847, et presque immédiatement commencèrent à fonctionner les cours d'enseignement sous la direction de l'inévitable maître OBIOLS.

Quelques années après, Madrid inaugurait aussi, sous le patronage du Gouvernement, un temple somptueux élevé en l'honneur de la Muse italienne. Le soir du 19 novembre 1850, pour la représentation inaugurale, on y jouait *La favorite*, de DONIZETTI, alors dans toute sa vogue, admirablement chantée par MARIETTA ALBONI, le ténor CARDONI, le baryton BARROILHET et la basse espagnole FORMES. Vu les tendances de l'époque, cela n'avait rien d'extraordinaire, car l'opéra italien était le spectacle à la mode tant à Paris qu'à Londres ou à Saint-Pétersbourg. De plus il est juste de reconnaître qu'en ce moment-là les musiciens espagnols ne se trouvaient pas en mesure de fournir un répertoire convenable et capable de soutenir la vie d'un théâtre. Le mouvement d'où devait sortir la *Zarzuela grande* était encore trop indéfini pour qu'il pût être pris en considération, et si six ans plus tard il se manifestait dans toute sa poussée vigoureuse ce ne fut que grâce à des initiatives privées.

On est douloureusement frappé, en étudiant l'histoire de la musique espagnole pendant le siècle dernier, de voir tous les efforts, toutes les tentatives généreuses de tant de musiciens de valeur, parfois même de génie, échouer misérablement par le manque absolu de protection et d'indifférence coupable du public. Et nous proclamons sans crainte ces vérités amères, car nous avons toujours défendu âprement l'art national, et que nous croyons fermement à la vitalité de cette jeune école musicale espagnole qui travaille dans l'obscurité et le silence avec autant de courage que d'abnégation; qu'on méconnaît en Espagne tout simplement parce qu'on ferme les yeux pour ne pas la voir, mais que le monde artistique commence déjà à apprécier à sa juste valeur.

Avant d'aborder l'étude de la *Zarzuela grande*, cette manifestation artistique composée d'éléments très hétérogènes qui tient de l'*opéra-comique* français, de l'*opera semi-seria* italien et de l'ancienne *tonadilla*, et qui caractérise la période comprise entre 1850 et 1880, il nous faut dire quelque chose concernant la musique instrumentale, sous ses divers aspects, pendant la première moitié du XIXe siècle, sans quoi notre travail resterait incomplet. Comment oublier par exemple la sympathique personnalité d'ARRIAGA, mort à la fleur de l'âge et que ses compatriotes nomment avec orgueil, mais non sans quelque exagération, le *Mozart espagnol*?

D'autre part il serait injuste d'omettre quelques indications sur ces chansons imitées des mélodies populaires, avec accompagnement de guitare, de harpe ou de piano-forte, très à la mode dans les salons vers 1820, et qui forment tout une petite littérature des plus intéressantes à étudier au point de vue du développement des éléments *folkloriques* dans la musique savante. Enfin les virtuoses eux-mêmes, chanteurs, pianistes, violonistes, instrumentistes divers, nous semblent avoir droit à un souvenir discret; et parmi eux surtout les *guitaristes* conservateurs d'une branche de l'art éminemment nationale.

***

On se souviendra que pendant les dernières années du XVIIIe siècle la musique de chambre était très répandue dans le beau monde espagnol. Le roi CHARLES IV, qui se plaisait à faire la partie de second violon dans les quatuors et les quintettes de BOCCHERINI, alors attaché au service de l'INFANT DON LUIS, oncle du souverain, avait donné l'exemple, et toute la cour s'était empressée d'imiter l'auguste modèle. D'autre part le monde littéraire et artistique — le témoignage d'IRIARTE en fait foi — s'intéressait vivement aux fraîches et charmantes créations de HAYDN alors dans toute leur nouveauté. Nous savons qu'on exécutait fréquemment les quatuors et les symphonies du maître autrichien, vers 1776, dans les *tertulias* ou réunions qui avaient lieu chez l'archiviste du Conseil suprême de la Guerre. Il est donc facile de s'expliquer les causes qui engagèrent les compositeurs espagnols à cultiver ce genre artistique, qui avait ses traditions nationales, car nous avons bien indiqué que l'illustre moine hiéronymite de l'Escurial, FRAY ANTONIO SOLER, composa un grand nombre de morceaux concertés pour divers instruments qui furent exécutés dans les appartements de l'INFANT DON GABRIEL. D'ailleurs nous avons précédemment signalé les premiers quatuors pour instruments à archet écrits par des musiciens espagnols, dont nous avons connaissance; ce sont les œuvres de DON ENRIQUE CABALT DE ATAIDE Y PORTUGAL (*Seis quartetos de dos violines, viola y bajo, Op. I, Madrid, Lib. de* COPIN) et de DON CARLOS FRANCISCO DE ALMEIDA (*Six quatuors pour deux violons alto et basse. Op. II. Paris, chez* PLEYEL), violoniste au service du Roi d'Espagne en 1798. Ces derniers méritèrent des éloges de la part du célèbre critique NÆGELI de Zurich[1]. Donc il ne s'agissait nullement d'une chose absolument nouvelle en Espagne lorsque le jeune ARRIAGA publia, en 1824, ses trois superbes *Quatuors*.

Ce remarquable artiste ne vécut qu'une vingtaine d'années et ce bref espace lui fut suffisant pour donner des témoignages irrécusables d'un talent non vulgaire. Jamais la mort impitoyable n'a tranché net d'aussi grandes espérances. Il naquit à Bilbao le 27 janvier 1806, et se nommait JUAN CRISÓSTOMO ARRIAGA Y BALZOLA. Dès sa première enfance il montra les plus heureuses dispositions pour la musique et apprit les principes de cet art presque sans maître, guidé par son seul génie. Très jeune encore il commença à cultiver l'art complexe et difficile du *Quatuor* avec ses œuvres : 17, *Thème varié*, et 23, *Variations sur le thème de La Hongroise*, composées respectivement à l'âge de quatorze et seize ans. Si l'on tient compte de ces circonstances, de telles pages, écrites par un garçon encore inexpéri-

1. Voir l'*Allgemeine Musikalische Zeitung. Leipzig*, BREITKOPF UND HÆRTEL, 1798, t. 1er, p. 555.

menté dans un style sobre et sévère qui n'exclut pas une rare élégance, ont vraiment quelque chose de miraculeux et font penser involontairement aux prodiges de la merveilleuse jeunesse du divin MOZART. Il existe vraiment des affinités entre ces deux esprits d'élite.

Lorsqu'ARRIAGA eut quinze ans il fut envoyé à Paris pour y faire des études sérieuses au Conservatoire de Musique; il devint d'abord élève de BAILLOT pour le violon et à partir du mois d'octobre 1821 il entrait à la classe d'harmonie et de contrepoint alors dirigée par FÉTIS. Cet illustre savant s'est plu à proclamer que les progrès du jeune Espagnol tinrent du prodige. D'après son témoignage : « ARRIAGA *avait reçu de la nature deux facultés qui se rencontrent rarement chez le même artiste : le don de l'invention et l'aptitude la plus complète à toutes les difficultés de la science. Rien ne prouve mieux cette aptitude qu'une Fugue à huit voix qu'il écrivit sur les paroles du Credo,* ET VITAM VENTURI : *la perfection de ce morceau était telle que* CHÉRUBINI, *si bon juge en cette matière, n'hésita pas à le déclarer un chef-d'œuvre*[1]. » Malheureusement ce travail si remarquable semble perdu — du moins toutes les recherches faites de nos jours n'ont donné aucun résultat — et il nous est impossible de contrôler le jugement de FÉTIS.

En 1824 des classes de répétition pour l'harmonie et le contrepoint furent créées au Conservatoire, et malgré son extrême jeunesse ARRIAGA fut choisi pour être l'un des répétiteurs. Il était admirablement doué pour bien faire tout ce qui ressort du domaine de la musique. A dix-huit ans il était un virtuose hors ligne et un compositeur de premier ordre, car son génie le poussait à produire sans trêve ni repos. Son premier grand ouvrage fut une série de *Trois Quatuors* pour instruments à archet, imprimé à Paris, en 1824, chez PH. PETIT. Cette édition est devenue d'une extrême rareté. Toujours selon l'opinion de FÉTIS : « *Il est impossible d'imaginer rien de plus original, de plus élégant, de plus purement écrit que ces quatuors qui ne sont pas assez connus. Chaque fois qu'ils étaient exécutés par leur jeune auteur, ils excitaient l'admiration de ceux qui les entendaient.* » (Voir *loc. cit.*) Et cette fois nous pouvons dire que le fameux musicologue a pleinement raison, car on ne saurait contester le charme et la fraîcheur de ces pages exquises. ARRIAGA s'inspire directement de MOZART dont il imite la pureté de la forme et la clarté de la pensée, c'est dire qu'il se rattache aux qualités que le divin maître de Salzbourg avait reçues de l'ancienne école italienne. En plus il n'abdique jamais sa personnalité ni l'esprit de sa race, c'est un Latin franchement orgueilleux de l'être. Outre cette influence mozartienne indiscutable et clairement manifeste, la seule qu'on observe à notre sens dans les *Quatuors* d'ARRIAGA est celle du célèbre CHERUBINI, son maître, esprit purement classique, que BEETHOVEN admirait. C'est en effet à cet illustre musicien qu'il doit cette technique impeccable, si élégante et si naturelle, sans recherche, ni affectation.

Tout de même l'artiste espagnol se montre parfois d'une extrême originalité qui laisse deviner des aperçus nouveaux. Le premier des trois *Quatuors* (*en ré mineur*) nous semble le plus intéressant et le plus caractéristique[2]. Il débute par un *Allegro* bien rythmé, d'un style sévère, mais gracieux, qui fait penser involontairement à HAYDN. L'architecture de ce premier mouvement est tout à fait classique et ne présente dans la forme aucune nouveauté saillante. Suit un *Adagio con expressione* d'inspiration mozartienne, surchargé d'arabesques et d'ornements. En revanche le *Minuetto* (*allegro*) est une petite merveille, absolument caractéristique d'une personnalité peu commune. Ici ARRIAGA semble oublier tous ses maîtres pour entrer résolument dans le domaine de la musique espagnole. Le *Trio* de ce *Menuet* avec ses typiques repos sur la dominante a quelque chose d'un *Bolero andalou*. Tout le morceau est écrit avec une malice extraordinaire pour produire un effet certain et magistralement préparé. Chez un garçon de dix-huit ans une telle habileté dans la conduite du développement, une telle sûreté dans la progression logique pour aboutir à un but préconçu, nous surprennent et nous déconcertent. Avec le dernier mouvement *Allegretto* dans le style pastoral le compositeur revient à MOZART. Nous ne pouvons nous étendre à faire une analyse aussi minutieuse des deux autres *Quatuors* qui forment le 1er *Livre* publié par ARRIAGA; ils ne sont pas inférieurs au premier et présentent les mêmes qualités, ainsi que ces traits typiques qui établissent l'originalité incontestable du jeune maître.

Le besoin de fixer ses pensées le tourmentait sans cesse. La composition de ces *Quatuors* fut suivie de celle d'une *Ouverture*, d'une *Symphonie* à grand orchestre, d'une *Messe* à quatre voix, d'un *Salve Regina*, de diverses *Cantates* françaises et de quelques *Romances*. Tous ces ouvrages sont restés en manuscrits, mais d'après des témoignages dignes de foi on y voit briller le plus beau génie et l'art d'écrire poussé aussi loin que cela est possible. De si grands travaux portèrent une rude atteinte à la bonne constitution d'ARRIAGA. Fatigué par cet excès de surmenage, il devint gravement malade vers la fin de 1825, et s'éteignit doucement dans les derniers jours de février de l'année suivante. L'art espagnol faisait une perte irréparable en ce qui concerne le domaine de la musique pure, ARRIAGA étant resté jusqu'à nos jours un phénomène isolé.

Car les compositions de même genre publiées par le violoniste D. DIEGO DE ARACIEL : *Due Quintetti per serenata a due violini, due viole et violoncello* (Milan, RICORDI) et *Tre terzetti ad uso di Serenata per violino, viola e chitarra* (ibid.), bien que non dépourvues de charme, ne pourraient en aucune sorte être comparées aux créations de l'exquis maître bilbaotien. On ne possède presque aucune donnée certaine sur la vie d'ARACIEL. Né en Estramadure vers la fin du XVIIIe siècle il se serait fixé en Italie, après avoir étudié sérieusement le violon et le piano. Plus tard il nous faut arriver jusqu'à DON PEDRO TINTORER Y SEGARRA, né à Palma (Majorque) le 12 février 1814, pour trouver un autre musicien espagnol qui ait cultivé avec succès la musique de chambre.

TINTORER fit ses premières études à Barcelone sous la direction de VILANOVA, puis entra au Conservatoire de Musique de Madrid, où il devint élève d'ALBENIZ pour le piano et de CARNICER pour la com-

1. *Biographie universelle des musiciens...*, Paris, FIRMIN-DIDOT, 1889 (t. I, p. 149).

2. Des amateurs de Bilbao ont fondé une Société pour publier les œuvres de leur illustre concitoyen. Il existe donc une édition moderne de ces *Quators* vraiment dignes d'être connus.

position. En 1835 il se rendit à Paris et acheva son éducation technique en prenant des leçons de ZIMMERMANN. Devenu un pianiste habile, deux ans plus tard il alla s'établir à Lyon où il demeura quatorze années attaché comme professeur de musique au Collège Municipal. C'est de cette période de sa vie que datent la plupart de ses compositions instrumentales, presque toutes publiées en France comme ses *3 Quatuors* pour piano, violon, alto et violoncelle (Paris, RICHAULT); son *Quatuor* pour instruments à cordes et son *Trio* pour piano, violon et violoncelle (Paris, GÉRARD). Il s'agit d'œuvres écrites très correctement mais qui ne découvrent pas une grande originalité. En 1850 TINTORER rentra dans sa patrie et se fixa à Barcelone. Il y vécut jusqu'en 1891 — année de sa mort — livré à l'enseignement et à la composition. Spécialement comme professeur de piano il se fit une réputation légitime et ses ouvrages sur la technique de cet instrument sont très estimables. On cite surtout : *25 études*, op. 100; *12 grandes études*, op. 101; *25 études de mécanisme et de style*, op. 102; *20 études de vélocité*, op. 103, et la *Méthode théorique et pratique de piano*, op. 104. Toutes ces œuvres ont paru chez l'éditeur catalan VIDAL Y ROGER. De plus ce maître laborieux a laissé un grand nombre de compositions dans les plus divers genres, parmi lesquelles nous citerons : *2 Messes*, un *Stabat Mater* et un *Te Deum* pour quatre voix seules, chœurs et orchestre; *2 Symphonies* dans le style classique, qui comptent parmi les rares productions de ce genre dues à des musiciens espagnols; divers *Duos* pour piano et violon, ou piano et violoncelle; enfin divers morceaux de genre pour piano seul. Pendant la dernière partie de sa vie TINTORER a formé de nombreux élèves qui font honneur à son savoir et à son système d'enseignement.

Pour ce qui concerne l'histoire du violon il nous faut reconnaître que la triste période où le goût pour l'opéra italien dirige la culture musicale, n'est pas particulièrement brillante. On ne peut guère citer que quelques rares noms dignes d'estime, comme celui de MANUEL JAGARTE, né vers 1796 et décédé en 1819 à Saint-Sébastien, à peine âgé de vingt-huit ans. Ce jeune artiste, élevé à Bordeaux, manifesta, à ce qu'il paraît, des dispositions extraordinaires pour la musique. Nous ne possédons sur lui d'autres renseignements que ceux contenus dans sa notice nécrologique, insérée dans les *Annales de la Musique*[1]. On y trouve ce qui suit : « Il acquit sur le violon un talent remarquable et exquis pour son âge; puis, se livrant à la composition, il préluda par une foule de pièces légères qui décelaient un goût aussi pur qu'original; enfin, il produisit plusieurs ouvrages plus importants, entre autres cette belle *Messe de Requiem*, exécutée à Saint-Sébastien, en commémoration du 31 août 1813, et l'opéra de l'*Infante de Zamora*, qui se donne actuellement à Madrid. Une mort prématurée prive l'art musical d'un soutien distingué, et ses amis d'un homme aussi aimable par sa modestie que par ses talents. Plusieurs ouvrages inédits, et qui restent à finir, ou à rassembler, assureraient seuls sa réputation d'artiste. » Nous n'avons malheureusement pas pu contrôler l'exactitude de ces éloges, car les œuvres de JAGARTE qui nous permettraient d'apprécier son talent nous semblent perdues.

1. *Paris, 1820.*

Outre JAGARTE, nous rappellerons deux autres virtuoses de mérite, RUFINO LACY et FELIPE LIBÓN. Tous deux d'ailleurs, bien que nés en Espagne, l'un à Bilbao et l'autre à Cadix, étaient d'origine étrangère. Nous avons auparavant parlé d'eux assez longuement, car en réalité comme élèves de VIOTTI ils figurent parmi les derniers représentants de l'ancienne école du violon. D'autre part ces deux virtuoses n'ont presque pas exercé d'influence sur l'art espagnol. La plus grande partie de la vie du premier († à Londres, en 1867) s'est écoulée en Angleterre patrie de ses parents. Quant au second dont la famille était française, après avoir séjourné à Londres, à Lisbonne et quelque temps à Madrid où de 1798 à 1800 il fut engagé comme violoniste solo de la musique particulière du roi, il finit par se fixer à Paris. Successivement LIBÓN fut attaché aux deux Impératrices JOSÉPHINE et MARIE-LOUISE; puis lors de la restauration il conserva sa position à la Cour des Tuileries jusqu'à sa mort survenue le 5 février 1838.

Si nous voyons péricliter l'art du violon — signalons pourtant que lors de la création du Conservatoire de Musique en 1830 on fonda une classe de violon et d'alto confiée aux soins de D. PEDRO ESCUDERO, artiste estimable, — en revanche pendant cette même période se forme et se développe l'école du piano, grâce surtout aux efforts de D. PEDRO ALBENIZ, élève de HENRI HERZ et de KALKBRENNER, qui fit réaliser aux études de cet instrument, en Espagne, de très sensibles progrès. Nous avons déjà parlé de lui comme organiste, mais nous croyons devoir rappeler que, nommé dès le premier jour professeur de piano du Conservatoire, il écrivit pour ses élèves une *Méthode de piano*, adoptée, en 1840, comme texte officiel dans cet établissement. On peut donc affirmer qu'ALBENIZ fut l'introducteur dans son pays de la technique moderne du plus répandu, parmi tous les instruments de musique et que, sous son intelligente direction se sont formés un grand nombre de pianistes remarquables, qui se sont produits avec succès tant en Espagne que dans l'Amérique du Sud.

A ses côtés on doit placer D. JOSÉ MIRÓ, virtuose habile, né à Cadix en 1815. Il fit ses premières études à Séville et eut comme professeur le célèbre organiste de la Cathédrale D. EUGENIO GOMEZ. Après la mort de son père, devenu déjà un bon exécutant, il se rendit à Paris, dans le but de s'y perfectionner en prenant des leçons de KALKBRENNER, et pendant les douze années de son séjour en France il se lia avec plusieurs pianistes célèbres, notamment HUMMEL, CHOPIN, BERTINI, DOELHER et HENRI HERZ. C'est ainsi qu'il développa ses qualités naturelles et se forma un goût très épuré. Ayant débuté à Paris avec succès, MIRÓ entreprit une tournée artistique d'abord dans les départements, puis en Belgique, en Hollande et en Angleterre. Partout il fut accueilli avec la plus grande faveur. En 1842, il retourna en Espagne où il fit connaître les nouveaux procédés de THALBERG. Par sa technique et la fougue de son jeu, il suscita le plus chaleureux enthousiasme, et ses concerts eurent un énorme retentissement. Sa réputation solidement établie, dès l'année suivante il s'embarquait pour l'Amérique et donnait sucessivement des *récitals* très suivis à New-York, Philadelphie et Boston. Plus tard à La Havane il obtint un succès véritablement triomphal qui lui valut un engagement pour dirig

le *Liceo Artistico y Literario* de ladite ville, société d'amateurs fondée à l'instar de celle de Madrid. MIRÓ accepta les propositions favorables qu'on lui faisait et pendant six années, de 1845 à 1850, il résida dans la capitale de l'île de Cuba, se livrant à l'enseignement. Malgré la belle situation qu'il s'était faite, le désir de rentrer en Europe le tourmentait, de sorte qu'en 1851 il résilia son contrat et traversa de nouveau l'Atlantique. Après avoir séjourné de nouveau à Paris, en 1854 il rentrait à Madrid où, à peine arrivé, il obtenait sa nomination comme professeur de piano au Conservatoire de Musique, justement à la classe que venait de quitter, par suite de son grand âge, le vénérable D. PEDRO ALBENIZ. MIRÓ conservait encore cet emploi lorsqu'il mourut à Madrid en janvier 1879. Cet artiste avait composé un grand nombre d'œuvres pour son instrument; surtout des *Fantaisies*, suivant la mode de son temps, soit originales, soit sur des thèmes d'opéra alors populaires comme *Il Pirata*, *I Puritani* ou *I Lombardi*. Presque toutes sont restées inédites Nous ne connaissons de lui qu'une assez bonne *Méthode de piano* (Madrid, 1856), adoptée pour l'enseignement des classes au Conservatoire de Madrid.

Il serait injuste d'oublier D. MANUEL MARTÍ, né le 14 janvier 1819 à Vigo, et qui a aussi exercé une certaine influence sur la culture musicale de l'Amérique latine. Ce fut son oncle D. ANTONIO MARTÍ, organiste de l'église collégiale de La Corogne, qui se chargea de sa première éducation. Dans le but de développer ses connaissances, il se rendit à Madrid où il étudia le piano avec ALBENIZ et l'harmonie et le contre-point avec MERCADANTE. En 1838 il débuta comme virtuose à Oporto et, encouragé par un brillant succès, il parcourut les principales villes du Portugal. L'accueil qu'il reçut du public de Lisbonne l'engagea à s'établir dans cette ville et à s'y adonner à l'enseignement. Très vite il se créa une position avantageuse et dès 1840 il obtenait le titre de membre d'honneur de l'Académie Philharmonique portugaise. Depuis dix ans MARTÍ résidait à Lisbonne, quand le Gouvernement du Brésil lui proposa de se charger d'organiser la musique dans la province du Paraguay et d'y remplir les fonctions de maître de chapelle de la Cathédrale, sous les plus brillantes conditions. Désireux d'acquérir une certaine indépendance, le pianiste espagnol n'hésita pas à accepter un tel engagement et dans le courant de 1848 il s'embarqua pour l'Amérique du Sud. Au Brésil il se fit connaître comme virtuose et comme compositeur, surtout dans le genre religieux, car sa charge l'obligeait à écrire des œuvres pour le service de l'église métropolitaine. Mais MARTÍ ne pouvait supporter le climat brésilien, donc en 1850 il rentra de nouveau à Lisbonne et reprit ses anciennes occupations. L'épidémie de fièvre jaune qui ravagea la capitale portugaise en 1857 l'obligea à se réfugier dans sa patrie. Il y resta jusqu'à sa mort survenue dans les dernières années du XIXe siècle. Cet artiste nous a laissé un grand nombre de compositions pour piano (imprimées tant à Madrid qu'à Lisbonne) qui prouvent de réelles connaissances dans l'art d'écrire pour cet instrument.

Rappelons encore les noms de quelques autres pianistes espagnols établis à l'étranger tels que DON CARLOS ASENSIO, né à Madrid vers 1788, qui se fixa à Palerme, en Sicile, où il publia en 1815 une *Scuola per ben suonare il piano forte*; et MANUEL AGUILAR, né à Londres en 1824, de parents espagnols. Ce dernier avait fait ses études à Francfort sous la direction de l'excellent professeur SCHNYDER VON WARTENSÉE. Pendant les quatre années qu'il demeura dans cette ville (de 1844 à 1848) il y donna des concerts et fit entendre plusieurs de ses ouvrages, parmi lesquels on compte une *Symphonie en mi bémol*, fort bien accueillie, une *Ballade* pour piano avec accompagnement d'orchestre et des *Sonates* et *Fantaisies* pour piano seul. Le 30 mars 1848 il obtint un véritable triomphe aux concerts de la *Gewandhaus* de Leipzig, en jouant le *Concerto en si bémol* de HUMMEL. Plus tard AGUILAR s'établit à Londres comme professeur de piano. Il y donnait aussi annuellement des séries de concerts, dans lesquels il faisait entendre les œuvres classiques des grands maîtres, et principalement de BEETHOVEN auquel il avait voué un culte fervent.

SALVADOR DANIEL (qu'on ne doit pas confondre avec son fils, folkloriste distingué qui joua un rôle à Paris pendant la Commune) était un capitaine espagnol attaché au parti carliste. Réfugié en France à la suite du prétendant, il se fixa à Bourges où il chercha des ressources en profitant des connaissances musicales qu'il avait acquises dans sa patrie. DANIEL avait fait des études sérieuses et il le prouve clairement dans ses nombreux travaux. Devenu partisan du système d'enseignement par la méthode du méloplaste de GALIN, il en présenta une application nouvelle dans deux ouvrages intitulés : *Grammaire philharmonique, ou Cours complet de musique contenant la théorie et la pratique de la mélodie, les règles de la transposition ainsi que de l'écriture à la dictée ou d'après l'inspiration, la théorie et pratique du plain-chant, et la théorie et pratique de l'harmonie* (Bourges, 1836, 2 vol., Bibl. du Conservatoire de Paris), et *Alphabet musical ou Principes élémentaires de la théorie et pratique de la Musique* (Paris et Bourges, 1838). On lui doit encore une brochure relative à ces deux publications : *Commentaires de l'Alphabet musical et de la Grammaire philharmonique* (Paris, 1839) et un *Cours de plain-chant dédié aux élèves maîtres des écoles normales primaires* (Paris, 1845), autorisé par le Conseil Royal de l'Instruction publique. Nous ignorons la date de la mort de DANIEL, qui, en plus d'être un excellent pianiste, possédait une grande habileté sur le violon.

Les tournées de quelques-uns des grands virtuoses du piano contribuèrent d'une façon efficace à développer en Espagne le goût pour cet instrument. LISZT et THALBERG, surtout ce dernier, nous semblent avoir exercé une action positive. Le premier entreprit en 1844 un grand voyage au cours duquel il visita les principales villes de la Péninsule. Son prestigieux talent et sa technique vraiment extraordinaire causèrent une impression profonde, cela va sans dire, mais il nous faut avouer que son émule fut bien plus vivement apprécié. Cela ne doit pas nous surprendre, car à cette époque il en était ainsi un peu partout. THALBERG venait en effet d'inventer une série de procédés nouveaux, beaucoup plus difficiles en apparence qu'en réalité, qui avaient produit autant d'étonnement que d'admiration. On peut donc s'expliquer sans effort les causes de la grande vogue dont il jouit et l'influence qu'il exerça sur la plupart des pianistes espagnols. Ces procédés, qui produisaient par des

moyens faciles l'étonnement de l'auditoire, furent imités par tout le monde et bientôt, à force d'être reproduits, devinrent un lieu commun dont la monotonie incessante amena rapidement le dégoût. Voilà le principal défaut qui dépare les compositions pour piano d'ALBENIZ (D. PEDRO), MIRÓ, MARTÍ et même de plusieurs artistes de la génération suivante, car quand la vogue de THALBERG commençait à baisser ils subirent l'influence d'un autre virtuose du même genre, GOTTSCHALK, dont la tournée en Espagne, pendant l'année 1852, fût signalée par des succès éclatants.

Par contre le bref séjour de CHOPIN malade à Majorque, en 1837, en compagnie de GEORGE SAND, avait passé presque inaperçu. Du moins on ne peut trouver aucune trace de son style dans les œuvres des pianistes espagnols de cette époque. Ceux-ci visent surtout à la virtuosité sans se soucier des exigences de l'art véritable. Ils se contentent d'éblouir le public par des traits brillants et des ornements sans nombre, par des tours de force technique, sans jamais prétendre à émouvoir ou à éveiller des idées. Souvent ils adoptent un *thème* quelconque, extrait de l'opéra à la mode, et le traitent non dans la forme classique de la *Variation*, ce qui pouvait offrir quelque intérêt, mais d'après les faciles modèles de la *Fantaisie* ou du *Caprice* qu'ils appellent libre, sans doute parce qu'il autorisait les pires excès. Si à toute cette mauvaise littérature nous ajoutons la série innombrable des *Morceaux de Salon* qu'une mode inepte imposait à des amateurs peu éclairés et plus soucieux d'obtenir des effets faciles que de cultiver l'art en lui-même; et si nous tenons compte que tout cela se répandait partout grâce à la vulgarisation du piano sans que des concerts classiques, ou pour le moins un théâtre d'opéra sérieux, pussent contrecarrer une si pernicieuse influence, nous pourrons comprendre l'une des principales causes qui ont contribué pendant de longues années à l'abaissement du goût musical en Espagne.

Pour ce qui concerne les autres divers instruments, l'époque qui nous occupe ne présente presque pas d'intérêt. On peut dire que la musique instrumentale fut complètement délaissée. L'opéra italien, la grande préoccupation du moment, se contentait d'un orchestre sommaire et n'exigeait pas des instrumentistes très habiles et, quant à la musique religieuse, elle ne faisait que suivre son exemple. Donc, lors de la fondation du Conservatoire on n'accorda que très peu d'attention à cette branche importante de l'enseignement musical. L'essentiel était de produire de bons chanteurs, tout le reste fut jugé comme secondaire ou accessoire.

Cependant il se trouvait à ce moment dans le pays plus d'une instrumentiste de valeur, comme par exemple D. JOSÉ ALVAREZ GARCIA, remarquable hautboïste qui se rattache à l'école des fameux frères PLÁ. Il était né à Madrid le 24 octobre 1780. Protégé par la DUCHESSE D'OSUNA, il fit ses premières études musicales sous la direction de D. RAMÓN VIOSCA, chapelain de l'église de *las Descalzas* Reales, et encore très jeune commença à prendre des leçons de hautbois et de cor anglais. A peine âgé de seize ans, le jeune ALVAREZ était de force à se présenter dans un concours où il remportait d'emblée une place d'hautboïste surnuméraire de l'orchestre de la cour. Il possédait une technique très développée et, d'après les témoignages de ses contemporains, il tirait de son instrument des sons pleins de justesse et d'une merveilleuse douceur qui charmaient l'auditoire. Ces qualités peu communes, jointes à une solide instruction musicale, lui valurent en 1814 la nomination de premier soliste attaché à la Chapelle royale et à la musique de chambre de FERDINAND VII. Après la mort de son ancien maître D. GASPAR BARLI, le 17 mai 1826, ALVAREZ lui succédait dans la place de premier hautboïste titulaire de la Chapelle royale, et le 25 avril 1833 il obtenait la classe de hautbois et de cor anglais du Conservatoire. Il occupa ces diverses fonctions, à la satisfaction générale, jusqu'à sa mort survenue le 18 octobre 1855. Ce fut le dernier représentant de l'école nationale des instruments à vent, qui avait produit des artistes aussi remarquables que les trois frères PLÁ ou le fameux flûtiste LUIS MISSON.

Ce dernier nom nous porte à parler de D. CAYETANO GIL Y LLAGOSTERA et de D. PEDRO SARMIENTO, deux artistes qui se créèrent une réputation comme joueurs de flûte. Le premier, désigné familièrement par le petit nom de GILET, naquit à Barcelone le 18 février 1807. Sous la direction d'ANDREVI, il acquit la connaissance du solfège, puis se livra à l'étude de divers instruments, spécialement du violon avec FRANCESCO BERINI et de la flûte avec IGNACIO CALCANTE. Pendant vingt-deux ans il fut attaché en qualité de première flûte à l'orchestre du *Teatro Principal* et à la maîtrise de la cathédrale de Barcelone. GIL Y LLAGOSTERA s'est aussi distingué comme compositeur. Parmi ses œuvres, de très divers genres, on remarque les compositions écrites pour son instrument : quatre *Fantaisies* et une *Sonate* pour flûte avec accompagnement de piano, un *trio* pour trois flûtes et neuf exercices pour flûte seule, morceaux dans lesquels il fait preuve de ses grandes connaissances techniques. On cite encore deux *Messes de Gloria*, avec grand orchestre, et une *Messe de Requiem*, avec instruments à vent; deux ouvertures (*Sinfonias*) à grand orchestre et un grand nombre de valses, contredanses et autres ouvrages de la même sorte. Nous ignorons la date exacte de la mort de cet artiste. Quant à D. PEDRO SARMIENTO, né à Madrid le 23 octobre 1818, il étudia dans cette ville le solfège avec SALDONI, le piano avec ALBENIZ et la flûte avec D. MAGÍN JARDÍN, habile virtuose catalan, attaché à la Chapelle royale et depuis 1830 titulaire de la classe de flûte, petite flûte et clarinette du Conservatoire. Pendant plusieurs années il remporta invariablement le premier prix dans divers concours et finit par obtenir, le 30 juin 1844, une place de premier flûtiste surnuméraire de la musique de la cour, puis en 1851 le titre de professeur auxiliaire du Conservatoire, et enfin le 24 septembre 1857, par suite de la retraite de JARDÍN, sa succession dans la classe de flûte dudit établissement. De 1842 à 1845 SARMIENTO entreprit diverses tournées de concerts au cours desquelles il fit preuve de son habileté extraordinaire et provoqua l'enthousiasme des connaisseurs par son jeu brillant, plein de verve, de grâce et de délicatesse. Il se fit aussi une place saillante à l'orchestre de l'Opéra de Madrid où il fut appelé pour accompagner les plus difficiles cadences à roulades des plus mirifiques *soprani légers* de l'époque, luttant sans faiblir avec ces véritables rossignols humains. Cet artiste estimable vivait encore en 1880, mais la date de sa mort nous reste inconnue.

Il serait vraiment par trop injuste d'oublier ces modestes musiciens qui, bien que s'étant circonscrits dans une sphère secondaire ou accessoire de l'art, n'ont pas moins contribué d'une façon efficace à ses progrès et à ses développements. C'est pourquoi nous rappellerons encore le souvenir de quelques-uns. En premier lieu le clarinettiste D. ENRIQUE FISCHER, né à Vinaroz, dans la province de Valence, le 6 décembre 1821. Nous ne savons presque rien sur sa jeunesse ni sur ses premiers maîtres, et cela nous semble d'autant plus regrettable qu'il fut l'un des premiers à faire donner à son instrument la place qui lui revient de plein droit à l'orchestre. Par son habileté peu commune FISCHER s'imposa à l'attention générale et en 1844 réussit à se faire nommer clarinettiste attaché à la Chapelle royale à titre de soliste surnuméraire, place qui ne devint définitive que le 14 mars 1849. Plus tard, en 1850, il fut engagé pour l'orchestre du *Teatro Real*, auquel il a appartenu pendant de longues années. Cependant, malgré son réel mérite, ce ne fut pas lui qui obtint la classe de clarinette du Conservatoire, lorsque après la mort de JARDÍN, en 1857, celle-ci fut établie séparément de celle de flûte.

Cet honneur revint légitimement, par suite d'une brillante victoire remportée dans le concours qui précéda la nomination du nouveau professeur, à D. ANTONIO ROMERO Y ANDÍA, artiste de valeur qui a exercé une influence positive sur la technique de la clarinette et a même introduit quelques perfectionnements dans la construction dudit instrument. ROMERO naquit à Madrid le 11 mai 1815, et fit ses premières études de solfège sous la direction de D. MARTÍN VELASCO. De très bonne heure il s'adonna à la pratique des instruments à vent en bois et en cuivre, et prit des leçons de clarinette de D. ANTONIO PIRIS et de D. VALERIO RUIZ, et de hautbois, avec un professeur alors célèbre, D. PEDRO SOLER. En 1846 il publia à Madrid une *Método completo de clarinete*, excellent ouvrage didactique qui est le premier de ce genre écrit en langue castillane et pendant de longues années a été adopté pour l'enseignement au Conservatoire national de Musique.

ROMERO a occupé successivement diverses places importantes : le 13 juin 1844 il obtenait sa nomination de clarinettiste surnuméraire de la Chapelle royale, et quelques mois plus tard une place de répétiteur au Conservatoire, où en 1857 il devint professeur en titre des classes de clarinette et de hautbois. Vers la même époque il fonda à Madrid une importante maison éditoriale dont les affaires pendant le dernier tiers du XIXe siècle furent considérables. La *Casa Romero* a édité un grand nombre d'ouvrages des plus remarquables compositeurs espagnols de ladite époque et a favorisé l'éclosion de plus d'un talent.

Comme contrebassiste de valeur nous trouvons DON JOSÉ VENANCIO LOPEZ, né à Madrid le 18 mai 1795. Il commença de bonne heure l'étude de la musique, mais s'appliqua tout d'abord sur la clarinette, et ce fut comme virtuose sur cet instrument qu'il s'engagea dans la musique d'un corps militaire; plus tard il s'adonna à la contrebasse et devint membre, en cette qualité, de l'orchestre du théâtre de *la Cruz*, emploi qu'il conserva de 1826 à 1846. Dès 1830 il avait été nommé professeur de son instrument au Conservatoire, et en 1839 il entra à la Chapelle royale. LOPEZ, auteur d'une excellente *Méthode de contrebasse*, a formé de nombreux artistes qui font honneur à ses talents de pédagogue. Il mourut à Madrid le 15 février 1852. Citons encore le nom de D. MANUEL FORNELLS Y VILA (1775, † 1828), virtuose sur le basson absolument hors ligne, attaché pendant de longues années au service de la cour; et aussi, comme soliste du même instrument, celui de D. MANUEL SILVESTRE (1793, † 1846), musicien de la Chapelle royale et professeur au Conservatoire, où il eut comme successeur le Français Mr. CAMILLE MELLIERS.

Le groupe des instruments en cuivre nous fournit encore quelques virtuoses remarquables ; rappelons donc le souvenir de DON FRANCISCO FUENTES, premier professeur de trombone nommé au Conservatoire national, ainsi que celui de son collègue à la classe de cor, l'habile corniste DON JOSÉ DE JUÁN († 1855) longtemps attaché à la musique de la Garde royale. Un autre DON JOSÉ DE JUÁN Y MARTINEZ, fort habile joueur de trompette, devint musicien en chef de l'harmonie du corps des *Alabarderos* (gardes du palais) et plus tard professeur de cor à piston au même Conservatoire.

Comme nous l'avons déjà observé, l'Espagne a presque toujours produit des chanteurs d'un mérite exceptionnel, et l'on peut bien comprendre que la période qui nous occupe, dans laquelle triomphent de façon absolue l'art du *bel canto* et l'opéra italien, en fut particulièrement abondante. Les traditions de la célèbre LORENZA CORREA, d'ISABEL COLBRAND (la première épouse de ROSSINI) et surtout du fameux MANUEL GARCÍA se continuent et se développent. Ce dernier grand artiste avait créé une véritable école de chant, dont les plus illustres représentants furent son propre fils MANUEL GARCÍA, et ses deux filles Md. MARÍA MALIBRAN et Md. PAULINE VIARDOT.

Française du fait de son union avec le négociant français Mr. MALIBRAN, Belge plus tard par son second mariage, beaucoup plus heureux que le premier, avec le célèbre violoniste DE BÉRIOT, bien que née à Paris le 24 mars 1808, MARÍA GARCÍA qui a justement laissé la renommée de l'une des plus grandes artistes lyriques du siècle dernier, appartient en réalité à l'Espagne tant par ses qualités que par la nature de son talent. On a pu lui reprocher quelques fautes de goût, et sous le rapport du style elle eut un moment à souffrir de se trouver en compétition avec l'exquise HENRIETTE SONTAG. Mais en revanche l'on ne saurait trop louer son ardeur, ses élans parfois sublimes, sa vibrante sensibilité, son expression pathétique et passionnée, qui révélaient la flamme intérieure et la richesse de sa puissante imagination. Tout le monde connaît l'ardent enthousiasme qu'elle inspira à ALFRED DE MUSSET et aux romantiques. En réalité elle semblait avoir hérité de cette fougue endiablée, cette verve entraînante et communicative, cette chaleur et cette force caractéristique, — en un mot *la fureur andalouse*, — qui faisaient les principaux moyens d'action de son père. Sa vie, aussi courte que brillante, ne fut qu'une série de triomphes incontestés, car au singulier prestige de son chant elle unissait toutes les séductions féminines.

Née pour ainsi dire pour le théâtre, elle y fit ses premiers débuts à peine âgée de cinq ans, en jouant le rôle de l'enfant dans l'*Agnese* de PAER, à Naples, en 1813, sur la scène des *Fiorentini*. Cette épreuve réveilla toutes les qualités musicales qui sommeillaient dans la fillette; après quelques représenta-

tions dudit ouvrage, elle en avait si bien retenu la musique, qu'elle se mit tout à coup à chanter la partie de soprano dans le duo, alors célèbre, qui se trouve au second acte, et le public napolitain, surpris et émerveillé, applaudit avec enthousiasme à cette audace de bon augure. Naturellement GARCÍA s'était réservé la mission d'initier sa fille aux secrets de l'art du chant; notons que, tout en développant les dons merveilleux qu'elle avait reçus de la nature, il en voulut faire avant tout une excellente musicienne. Grâce aux leçons des bons maîtres et au travail forcé qui lui était imposé, bien vite la jeune MARÍA GARCÍA fut en mesure de bien jouer sur le piano les pièces de clavecin de J.-S. BACH, compositeur que son père aimait avec passion.

Malgré l'extrême sévérité de son maître, la jeune artiste se laissait souvent aller à ces élans d'inspiration qui sont la marque du génie artistique. Après deux années d'études acharnées, en 1824, GARCÍA fit débuter sa fille dans un cercle musical dont il venait d'essayer l'établissement. L'année suivante, à Londres, où son père était engagé, une indisposition de madame PASTA hâta son apparition sur la scène. En deux jours, elle réalisa le tour de force d'apprendre tous les récitatifs du *Barbier de Séville*, dont elle savait déjà les morceaux et, le 7 juin 1825, elle joua le rôle de *Rosine* au théâtre du Roi, et y obtint un tel succès, que la direction l'engagea immédiatement pour le reste de la saison, aux appointements considérables pour l'époque de cinq cents livres sterling.

Depuis ce jour sa carrière théâtrale ne fut qu'une longue série de triomphantes ovations. Nous ne pouvons pas la suivre dans tous les voyages où elle accompagna son père[1], appelé à New-York pour y diriger le Théâtre lyrique. C'est là que le talent de MARÍA GARCÍA prit ce caractère de fermeté qui ne peut s'acquérir qu'après une grande fréquentation de la scène. Vers la même époque, nonobstant sa répugnance, elle épousait, pour obéir à son père, Mr. MALIBRAN, négociant français établi en Amérique. Bientôt des discordes éclatèrent entre les époux et une année se s'était pas écoulée après son mariage, que Md. MALIBRAN, au mois d'août 1827, reprenait sa liberté et quittait New-York, afin de se rendre en France.

Sa réputation l'avait précédée et le plus grand succès l'attendait à Paris. Par l'énorme étendue de sa voix, qui embrassait les registres de contralto et de soprano aigu, ainsi que par la nouveauté et la hardiesse des traits dont elle ornait son chant, elle frappait toujours d'étonnement ceux qui l'entendaient passer d'une voix à l'autre sans le moindre effort, tout en exécutant des *fioritures* merveilleuses qui ne ressemblaient à rien de ce qu'on avait entendu auparavant. Son instinct de l'action dramatique était admirable et sa façon d'interpréter le rôle de *Desdemona* dans l'*Otello* de ROSSINI produisit la plus profonde émotion. A Paris, Md. MALIBRAN aborda presque toutes les principales créations du répertoire italien, chantant avec le même bonheur l'*opera buffa* et le genre dramatique. Dans l'une elle déployait un esprit étincelant et une verve inépuisable, tandis que dans l'autre elle était d'un pathétique achevé.

En 1830 une liaison se forma entre la célèbre cantatrice et le violoniste DE BÉRIOT; depuis lors ils ne se quittèrent plus. Les deux amants réunis au fameux LABLACHE entreprirent, en juin 1832, une tournée en Italie. A Milan, capitale du *bel canto*, où la MALIBRAN se fit entendre chez le gouverneur et chez le DUC VISCONTI, elle suscita une sorte de délire : jamais on n'avait entendu un chant si nouveau, si suave et en même temps si énergique. A Bologne, on inaugura son buste sous le portique du théâtre. Les six représentations qu'elle donna au théâtre *Valle* de Rome firent pousser des cris d'étonnement et de plaisir au public.

Ce fut pendant l'hiver de 1835 que les tribunaux français prononcèrent la nullité de son mariage avec Mr. MALIBRAN, comme n'ayant pas été contracté devant l'autorité compétente de New-York. Le 29 mars 1836, elle épousa DE BÉRIOT à Paris, et le lendemain ils se rendirent à Bruxelles où le nouveau couple s'était fixé. La saison de printemps les ramena à Londres, selon un usage depuis longtemps établi. C'est dans les environs de cette ville que MARÍA GARCÍA, tombée de cheval et traînée sur le pavé par sa monture, reçut des lésions à la tête dont les suites eurent les conséquences les plus funestes. Un engagement la rappelait au mois de septembre en Angleterre pour le festival de Manchester; elle s'y rendit et s'y fit entendre le premier jour, mais le lendemain à peine avait-elle achevé de chanter un duo de l'*Andronico* de MERCADANTE on dut l'emporter évanouie. Arrivé à son domicile de violentes convulsions la saisirent et il fallut la saigner, mais le mal fit des progrès effrayants et, le 23 septembre de cette même année 1836, elle expira dans les douleurs aiguës d'une fièvre nerveuse, à l'âge de vingt-huit ans. Sa mort causa un deuil général et ses funérailles furent un éclatant témoignage de la vive sympathie que grâce à son talent elle s'était acquise. Le révérend RICHARD PARKINSON prononça une oraison funèbre[2] devant son cercueil et les preuves d'admiration se multiplièrent de tous côtés.

Md. MALIBRAN ne fut pas seulement une cantatrice hors ligne, car sa solide éducation musicale lui permettait de composer avec charme et élégance. Elle nous a laissé beaucoup de *nocturnes*, de *romances* et de *chansonnettes*, dont plusieurs ont été imprimées; on remarque dans le nombre : *Le réveil d'un beau jour*, *Le village*, *La Tarentelle*, *Le retour de la Tyrolienne*, *Le Ménestrel*, *La Bayadère*, *La voix qui dit : Je t'aime*, et plusieurs autres dont les titres, analogues à ceux que nous venons de citer, portent bien le cachet de l'époque[3]. Le nom de cette illustre

1. Le lecteur pourra trouver de nombreux renseignements sur cette grande cantatrice dans diverses notices biographiques, parmi lesquelles nous signalerons : *Notizie biografiche di Maria-Felicita Malibran*, par GAETANO BARBIERI (Milan, 1836, avec le portrait de l'artiste), et *Life of Madame* MARÍA MALIBRAN DE BÉRIOT, *by* JOHN NATHAN (Londres, 1836), ouvrage traduit en allemand par A. DE TRESKOW, et publié à Quedlinbourg, en 1837. La COMTESSE MERLIN, grande amie et condisciple de MARÍA GARCÍA a aussi inséré dans son recueil intitulé *Loisirs d'une femme du monde*, Paris, 1838, une sorte de biographie de l'illustre cantatrice, qui en grande partie ne saurait être considérée que comme un véritable roman.

2. *Sermon, etc., on the day after the funeral of Madame* MALIBRAN; Manchester, 1836 (in-8°).

3. A la Bibl. du *Liceo Musicale* de Bologne on trouve un recueil : *Otto romanze per canto con accompagnamento di piano-forte, Musica di* MARÍA MALIBRAN (Napoli, T. COTTRAU). En plus, après la mort de la célèbre cantatrice, on recueillit les légères productions composées pendant ses dernières années, et on en forma un *Album*, orné de charmantes lithographies, publié sous ce titre : *Dernières Pensées musicales de* MARIE-FÉLICITÉ GARCIA DE BERIOT; Paris, TROUPENAS (BRANDUS et DUFOUR).

artiste doit être uni à celui de sa grande amie la COMTESSE MERLIN, qui aussi se fit remarquer par son habileté peu commune dans l'art du chant.

Fille du COMTE DE SAN JUAN DE JARUCO, MARÍA DE LAS MERCEDES O'FARRIL naquit à la Havane en 1789. Dans son enfance elle suivit sa famille en Espagne, et c'est à Madrid qu'elle prit des leçons de chant de l'illustre GARCÍA. Aussi dans cette ville, elle épousa, en 1811, le général comte MERLIN, frère du conventionnel MERLIN DE THIONVILLE, et alors capitaine général de la garde de JOSEPH NAPOLÉON. Après la chute de l'Empire, en 1814, elle alla s'établir à Paris, qu'elle ne quitta pour ainsi dire plus jusqu'à sa mort survenue en 1852. Musicienne de premier ordre, esprit distingué et aimable, artiste de cœur, la COMTESSE MERLIN accueillait tout le monde avec une grâce sans pareille. Dans ses salons se pressait une société d'élite, formée par des artistes, des savants, des hommes de lettres et des politiciens, sans distinction de partis, et par ce fait elle parvint à acquérir une grande influence dont elle profita pour protéger les véritables talents. Sa technique impeccable et sa voix au timbre enchanteur, s'imposaient à tout le monde et elle doit compter comme l'une des meilleures élèves du fameux chanteur espagnol. Douée d'une intelligence singulièrement vive et qui avait le sentiment de tous les arts, elle publia divers écrits qui furent accueillis avec une rare faveur. Dans un de ses ouvrages : *Loisirs d'une femme du monde* (Paris, LADVOCAT, 1838), elle voulut rendre comme une sorte d'hommage posthume à son illustre amie la MALIBRAN, en lui consacrant une notice biographique, assez bien documentée, mais parfois trop romanesque.

La nature ne s'était pas montrée prodigue envers MANUEL GARCÍA fils, né à Madrid le 17 mars 1805. A vrai dire sa voix n'était pas bonne et les plus grands efforts ne réussirent jamais à la développer. De très bonne heure, il entreprit ses premières études musicales, sous différents maîtres peu connus, pendant le séjour de son père à Naples, depuis 1811 jusqu'au commencement de 1816. Puis à Paris il reçut quelques leçons d'harmonie de la part de FÉTIS et se consacra, sous la direction du chef de sa famille, à l'étude du chant. Bien que son éducation vocale fût encore peu avancée, il aborda la scène en même temps que sa sœur et joua plusieurs rôles de seconde basse au théâtre de New-York. Mais une fois de retour en Europe, comprenant que les qualités de son organe n'étaient pas propres à l'aider à suivre la carrière dramatique, il y renonça pour se borner à seconder son père pour l'enseignement du chant, dans le cours que celui-ci avait ouvert à Paris, et dans lequel d'excellents élèves furent formés. GARCÍA fils avait trouvé sa véritable voie, et dans cette pratique de l'enseignement, sous l'habile impulsion de son père, il acquit en peu de temps une grande expérience. Stimulé par les défauts de sa voix, il se livra d'une façon scientifique à de sérieuses études sur la conformation de l'organe vocal, sur les limites des divers registres, et sur son mécanisme dans le chant. Ses recherches furent couronnées par le plus brillant succès. Déjà en 1840, il présentait à l'Académie des sciences de l'Institut de France son célèbre *Mémoire sur la voix humaine*, sur lequel des savants comme MAGENDIE, SAVART et DUTROCHET firent un rapport qui fut lu à la séance du 12 avril. Les importantes conclusions que l'auteur avait établies dans son travail étaient les suivantes : 1° que la voix de fausset ne commence pas nécessairement là où finit la voix de poitrine[1]; 2° que la voix de poitrine et la voix de tête ou de fausset sont produites chacune par une modification particulière et importante de l'organe vocal, fait déjà pressenti par les physiologistes, mais que GARCÍA contrôle par une observation très juste, à savoir que l'épuisement de l'air contenu dans la poitrine est plus rapide dans la production d'une note en voix de fausset que celle de la même note en voix de poitrine[2]; 3° que la voix est susceptible de produire les mêmes sons en deux timbres différents, dont l'un s'appelle *timbre clair* (ou *voix blanche*), et l'autre, *timbre sombre* (ou *voix sombrée*); 4° que dans la production diatonique des sons du grave à l'aigu, le larynx s'élève progressivement, et que le voile du palais est alors constamment abaissé, tandis que dans la même production descendante, le larynx reste toujours fixé dans sa position la plus basse, et le voile du palais est relevé; et 5° qu'il existe chez quelques chanteurs un registre inférieur aux notes les plus graves qui peuvent être données en voix de poitrine par les basses-tailles. GARCIA reçut les félicitations de l'Académie des sciences sur la valeur de ses observations.

Peu de temps après il était nommé professeur de chant au Conservatoire de Paris et c'est alors que, pour l'instruction de ses élèves, il publia son *Traité complet de l'art du chant en deux parties* (Paris, 1847, 1 vol. gr. in-4°); excellent ouvrage, tant sous le rapport de la théorie que sous celui de la pratique, et dans lequel on remarque une multitude d'observations de la plus grande nouveauté[3]. Vers 1850, GARCÍA donna sa démission de ladite place pour aller s'établir à Londres où il ouvrit une école de chant. Parmi ses élèves on en trouve plus d'un dont le nom est devenu justement célèbre; nous ne citerons comme exemples que sa femme Md. EUGÉNIE GARCÍA, JENNY LIND, surnommée le rossignol du Nord, et HENRIETTE NISSEN (plus tard Md. SALOMAN).

Tout en se livrant à l'enseignement du chant, l'artiste espagnol poursuivait ses recherches scientifiques. C'est ainsi que, le 22 mars 1855, il déposait à la Société royale de médecine de Londres ses *Observations physiologiques sur la voix humaine*[4] qui éveillèrent de nouveau l'attention du monde savant; et que peu d'années après il rendait un éminent service aux sciences médicales par sa découverte du *Laryngoscope* ou miroir du larynx[5]. La vie de cet homme remarquable sous de si divers aspects, et

1. Le docteur RUSH avait auparavant signalé ce fait, dans son ouvrage : *The philosophy of the human voice*... (Philadelphie, 1829, p. 98-99.)

2. Une simple expérience démontre qu'en effet, s'il faut de vingt-quatre à vingt-six vibrations du pendule d'un métronome, à un degré déterminé de mouvement pour épuiser l'air dans l'émission d'une note en voix de poitrine, le même épuisement a lieu entre seize et dix-huit vibrations du même mouvement dans la production de la même note en voix de tête.

3. Il en existe plusieurs traductions; nous en connaissons une allemande, par M. C. WIRTH, publiée avec le texte original chez l'éditeur SCHOTT de Mayence; une autre anglaise, et une dernière italienne, *riveduta e corretta dal traduttore* (ALBERTO MAZZUCATO) dont trois éditions ont été imprimées à Milan par RICORDI. GARCÍA a aussi publié, à Paris, des *Exercices pour la voix* (in-fol., s. d.).

4. Elles ont été recueillies dans l'opuscule intitulé : *Observations physiologiques sur la voix humaine par* MANUEL GARCÍA, *déposées à la Société royale de Londres le 22 mars 1855 et lues le 24 mai 1855* (Paris, P. ASSELIN, 1861). Bibl. du Liceo de Bologne.

5. On trouve une description détaillée de cet ingénieux appareil

qui peut être jugé comme l'un des meilleurs professeurs de chant du XIXe siècle, s'est prolongée jusqu'à nos jours. GARCÍA est mort plus que centenaire, entouré de l'estime et du respect général, qui se traduisirent d'une façon spontanée dans les grandes fêtes célébrées à Londres pour commémorer la centième année de sa naissance.

Sur les principales scènes lyriques du continent l'on put applaudir, pendant l'époque qui nous occupe, deux autres artistes dignes d'estime : ANTONIA MONTENEGRO et MARÍA DE LOS DOLORES NAU. Cette dernière, née à New-York d'une famille espagnole, le 18 mars 1818, fut admise comme élève au Conservatoire de Paris, et y étudia le chant avec Md. DAMOREAU. Douée d'une voix facile et bien timbrée, d'une vive intelligence et d'une grande compréhension artistique, elle fit de remarquables progrès, de sorte qu'à l'âge de dix-huit ans elle obtint d'une façon brillante le premier prix au concours de 1834. Deux ans plus tard Mlle. NAU débutait à l'Opéra dans le rôle du page des *Huguenots*. Encore inexpérimentée dans l'art de la scène, elle produisit pourtant, grâce à son charme, la plus favorable impression. Néanmoins les intrigues propres à la vie des coulisses firent que l'administration injustement la relégua dans une position secondaire, et elle en ressentit les fâcheux effets de la part du public, en général peu connaisseur et ne se laissant guider que par les apparences. Outrée du peu de cas que l'on faisait de ses talents, en 1842 la jeune cantatrice résilia son contrat dans le but de donner des représentations dans les plus importantes villes de l'étranger. Tant à Bruxelles qu'à Londres, elle fut accueillie avec la plus grande faveur et sa réputation s'étendit rapidement, au point que l'administration de l'Opéra comprenant sa faute s'empressa de la réengager en triplant ses appointements. Mlle. NAU obtint alors à Paris un succès véritablement triomphal. Après avoir fait deux excursions en Amérique où elle fut l'objet d'ovations excentriques, et quelques brillantes campagnes à Londres et à Paris, pendant l'été de 1856, cette artiste appréciée, encore dans la force de l'âge, prit la résolution de se retirer de la scène et de jouir de l'aisance acquise par ses travaux.

ANTONIA MONTENEGRO naquit à Cadix vers 1825, et se fit une grande renommée par son talent de cantatrice, par sa beauté peu commune, poétique, fière et imposante, et par son rare instinct dramatique. Elle débuta en 1844 sur le théâtre de la Scala de Milan, en chantant le rôle difficile de *Norma*, dans l'opéra de BELLINI, et son succès fut tel que l'ouvrage fut joué plus de trente fois au cours de la saison et qu'on frappa une médaille d'or en l'honneur de la jeune cantatrice, d'emblée devenue célèbre. Successivement elle triompha à Venise, à Rome et à Vienne et parcourut ensuite l'Angleterre, la Hollande et la Belgique, recueillant partout les mêmes applaudissements. Chanteuse d'inspiration et tragédienne consommée, douée d'une voix étendue et puissante, sympathique et pénétrante surtout dans le médium, se distinguant par ses élans passionnés et son sentiment pathétique, la MONTENEGRO brillait tout particulièrement dans les œuvres dramatiques du grand répertoire italien. Elle mourut à Naples où elle s'était retirée, en juin 1864.

Parmi les hommes un souvenir est dû à l'excellent ténor DON PEDRO UNANUE, mort à Trieste le 3 janvier 1846, après avoir chanté avec grand succès sur les principales scènes de l'Europe; ainsi qu'à la célèbre basse chantante et *buffo caricato* DON FRANCISCO SALAS. Grenadin d'origine, cet artiste distingué se rendit fort jeune à Madrid où il reçut des leçons du ténor VALENCIA et, grâce à sa protection, il fut engagé au théâtre de la Cruz, alors dirigé par l'illustre CARNICER, pour chanter des rôles secondaires dans les opéras italiens ou espagnols qu'on y représentait. Aussi bien doué pour le genre comique que pour le style dramatique, son esprit flexible et la variété de ses ressources lui permettaient d'aborder sans crainte les rôles les plus divers du répertoire alors à la mode. La carrière italienne lui réservait des triomphes certains et des avantages indiscutables; après une brillante tournée dans les principales villes d'Espagne, il revint à Madrid pour y diriger le théâtre italien; cependant son ardent patriotisme le porta à s'associer de cœur à l'idée conçue par quelques jeunes musiciens du plus grand talent, entre autres BARBIERI et GAZTAMBIDE, qui voulaient faire revivre l'ancienne *zarzuela*, soit l'opéra national espagnol. Dans ce but il renonça sans hésiter à la situation avantageuse qu'il s'était acquise pour prendre la direction de la nouvelle scène nationale qui se fondait et lui donna tous ses soins. L'entreprise pourtant ne fut pas heureuse dans ses débuts, et SALAS, après avoir éprouvé de cruels revers, crut devoir l'abandonner et la confier à un successeur plus expert dans les affaires. Cependant son rôle dans la création de l'importante manifestation artistique désignée sous le nom de *Zarzuela grande* fut toujours considérable.

Aux côtés de ces deux chanteurs émérites doit figurer DON ANTONIO CORDERO Y FERNANDEZ, né à Séville en 1823. Il ne comptait que huit ans, lorsque sa belle voix et ses admirables dispositions pour la musique lui firent obtenir, après un concours fort disputé, une place d'enfant de chœur à la maîtrise métropolitaine. Bientôt il se fit remarquer par sa grâce enfantine et son instinct artistique, en remplissant sa partie dans les fameuses danses chantées qui sont exécutées à ladite cathédrale dans certaines grandes solennités et surtout pendant l'octave de l'Immaculée Conception. L'illustre DON HILARIÓN ESLAVA, alors maître de chapelle, remarqua les excellentes aptitudes de cet enfant et se chargea de son éducation musicale. Lorsqu'il fut satisfait de ses connaissances, il lui fit obtenir un engagement comme second ténor dans une troupe d'opéra qui parcourut les théâtres de Grenade, Cadix, Malaga et Séville pendant les années 1843 et 1844.

Au cours de cette campagne artistique CORDERO comprit qu'il lui restait beaucoup à apprendre. Une grave maladie le força à quitter la scène, mais dès qu'il eut recouvré la santé il se rendit à Madrid dans le but de revoir son ancien protecteur devenu directeur de la Chapelle royale. CORDERO, après s'être perfectionné, comptait se consacrer à la carrière théâtrale, et déjà, il se préparait à se

dans la plaquette : *Notice sur l'invention du Laryngoscope ou miroir du larynx* (GARCIA's *Kelkopfspiegel du* DR. CZERMAK), *par* PAULIN RICHARD, *servant d'introduction à la seconde édition des Observations physiologiques sur la voix humaine, par* MANUEL GARCIA (Paris, imprimerie de J. CLAYE, 1861). Bibl. du *Liceo* de Bologne.

rendre en Italie, lorsqu'une circonstance imprévue lui fit changer d'avis. Une place de ténor surnuméraire de la Chapelle royale vint à être vacante et notre jeune artiste décida de se présenter au concours annoncé pour la pourvoir d'un titulaire; sa réussite fut complète et le 18 décembre 1849 il en prenait possession. Par conséquent il dut renoncer au théâtre et s'adonna à l'enseignement qu'il a pratiqué avec succès pendant de longues années. Ayant acquis une grande expérience, dans le but de faciliter le travail de ses élèves, en 1858 il publia un excellent *Traité de chant*[1]; qui fut très répandu et rendit de grands services. En plus cet artiste estimable a écrit dans diverses revues musicales de nombreux articles, soit de critique, soit concernant l'histoire ou la théorie de son art. Il y fait preuve d'un réel savoir et d'un fort bon jugement. CORDERO, mort vers 1875, a rendu par son enseignement de véritables services à la cause de l'art national.

Nous devons faire remarquer que, pendant la période comprise entre 1825 et 1850, la mode de chanter dans les salons fut très répandue. Ce n'était qu'un renouvellement des mœurs de la fin du XVIII[e] siècle. Donc à côté des chanteurs de profession il y eut de nombreux amateurs qui parfois pouvaient être jugés comme de véritables artistes. Nous avons parlé ailleurs de la fondation du *Liceo artistico literario*, association fondée exclusivement dans le but de cultiver les beaux-arts. Sous l'empire de la mode d'autres sociétés analogues, telles que l'*Academia filarmónica*, l'*Instituto español* et le *Museo matritense*, furent créées. Elles auraient pu être d'une grande utilité pour le développement de l'art et l'éducation du goût. Par malheur elles manquèrent presque toujours de bases solides et tombèrent dans les mêmes errements; au lieu de faire de la musique d'une façon sérieuse, on préféra flatter la vanité des amateurs. Néanmoins on trouverait difficilement une aussi bonne réunion d'éléments divers. Dans ces Académies musicales brillèrent plus d'une personnalité dont le nom a laissé des souvenirs : on cite par exemple D[a] PAULINA CABRERO, compositeur distingué, et les demoiselles de CAMARASA, ROJAS, QUIROGA, VELA, CABRERO (ENRIQUETA), BENAVIDES, CAMPUZANO, AZCONA et CATALÁN, toutes cantatrices distinguées. Du côté des hommes on trouve aussi des amateurs remarquables, tels que les frères ARCOS, CASTELLS DE PONS, CANGA ARGÜELLES, PALLEJÁ et plusieurs autres. Le groupe des accompagnateurs et des compositeurs n'était pas moins bien fourni; soit dans l'une, soit dans l'autre de ces sociétés travaillèrent des artistes aussi remarquables que DON MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA, DON PEDRO ALBENIZ, DON PEDRO LUIS GALLEGO[2], DON PEDRO ZAMORA, DON JUSTO MORÉ, DON JOAQUÍN ESPÍN Y GUILLÉN, DON SEBASTIÁN IRADIER devenu, plus tard, célèbre par ses charmantes chansons d'un tour tout à la fois si populaire et si original[3], DON JOSÉ SOBEJANO (fils), DON FLORENCIO LAHOZ et DON EDUARDO VELAZ DE MEDRANO, habile pianiste, élève de HENRI HERZ, bon poète et l'un des meilleurs critiques musicaux de son temps. Nous ne parlons que de Madrid, car naturellement l'exemple de la capitale s'était propagé en province et le même enthousiasme régnait un peu partout.

Cette effervescence produisit une certaine manifestation qui ne manque pas d'intérêt et qui prépara en quelque sorte le terrain pour la future éclosion de la *Zarzuela*. Effectivement dans toutes ces sociétés d'amateurs s'était formé un courant de sympathie envers les chansons populaires et tout particulièrement envers celles si typiques propres à l'Andalousie. Les *Fandangos*, les *Boleros*, les *Jácaras*, les *Seguidillas* et les *Cañas* devinrent les modèles à la mode et plus d'un compositeur en renom se mit à les imiter d'une façon artistique, afin de satisfaire les exigences des amateurs. Notons en passant que ce mouvement bien dirigé aurait pu être fécond et donner naissance à la création d'une sorte de *Lied* véritablement national; mais il naufragea dans la recherche du pittoresque, de façon que ce qui ne devait être que le moyen devint le but. Dans le fait ce n'était qu'une espèce de réveil de la *tonadilla* sous une forme plus intime et par conséquent plus raffinée. Il existait en outre des précédents immédiats, composés non pas par mode, mais pour satisfaire un besoin personnel de l'artiste. Ces chansons sont naturellement les plus dignes d'estime. Nous citerons comme modèle la charmante mélodie *El pescador* (Le pêcheur. Exemple XIII), écrite par l'illustre maître DON MARIANO RODRIGUEZ DE LEDESMA, qui date de 1814.



1. *Escuela completa de canto en todos sus géneros, y principalmente en el dramático español e italiano. Madrid : imprenta de* BELTRAN Y VIÑAS, *1858* (*in-fol. de 228 p.*).

2. Ce jeune artiste écrivit dans divers journaux de Madrid toute une série d'articles *Sobre la creación de la ópera española*. Lorsqu'il mourut, en 1840, il composait la musique d'un livret du grand poète ZORRILLA.

3. Comme, par exemple, celles nommées : *Ay chiquita* et *La Paloma*, composées beaucoup plus tard, dont on peut dire sans exagération que la vogue a été universelle.


- rillas del mar ten - di - do
un
pes - ca - dor á sus so - las, O - ri - llas del mar ten - di - do,
un pes - ca - dor á sus so - las,
co - mo la ro ca â las o - las asi burla -


-ba á Cu-pi - do, asi bur-la-ba á Cu-pi - do
No preten-das Dios trai-dor, Que te do-
-ble la ro-di-lla, Mi te-so-ro es mi bar qui - lla,
Mis re-des so-lo mi amor. Mi te-so-ro es mi bar-qui -


lla, Mis re dessolo mi a - mor
al Segno
Pour finir
p
f
pp

C'est à propos de cette composition qu'un critique allemand écrivait : « On ne saurait nier l'originalité de la mélodie, ni son caractère passionné et véhément. Dans une œuvre due à un fils du Midi, il serait absurde d'exiger un respect absolu du système et des lois de l'harmonie allemande, mais en revanche tenir compte des effets peu vulgaires obtenus par ces procédés harmoniques peu communs qui caractérisent les compositions du jeune artiste espagnol[1]. » Or l'harmonisation de la chanson qui nous occupe décèle clairement son origine populaire, elle provient directement du *Fandango*, danse typique fort ancienne qui a été le tronc et l'origine des *malagueñas*, des *rondeñas*, des *granadinas*, des *murcianas* et d'autres variétés de chansons purement locales.

Mais la forme généralement préférée par les amateurs fut celle du *Bolero*, qui se prêtait beaucoup mieux à des développements artistiques. A vrai dire l'origine de cette danse n'était pas strictement populaire ; bien qu'inspirée des *seguidillas*, elle avait été composée, vers l'année 1780, par un danseur de profession nommé D. SEBASTIAN CEREZO, et se distingue du type original par son caractère bien plus grave et majestueux. La combinaison des nouveaux pas, des *mudanzas* (changements) et surtout du point d'arrêt (*bien parado*), qui est l'un des traits essentiels du *Bolero*, exigeait une mélodie spéciale s'adaptant à un rythme ternaire non sans analogie avec celui du *menuet*. Cette nouvelle forme, un peu conventionnelle, s'adaptait bien mieux aux artifices techniques ; les autres chansons avec leurs rythmes débraillés, leurs licences tonales et leur liberté d'allures ne pouvaient s'accommoder des règles sévères du contrepoint. On composa donc des *Boleros* à deux ou trois voix dans un style pour ainsi dire classique. Le fameux guitariste FERNANDO SORS nous en a laissé de charmants modèles (Exemple XIV). Sans rien abdiquer de ses traits essentiels, ni de son cachet original, le *Bolero*, *Yo sembre una mirada*, est bien l'œuvre d'un compositeur instruit obéissant à des règles savantes. On y remarque



1. Voir le n° du 14 septembre 1814 de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, *Leipzig*, *bey* BREITKOPF UND HÆRTEL (XIVe année, n° 37.)


se o, flo_re_ció una es_peran
siem bra, si al fin de sus tra ba
na_ció un de_se_o, flo_reció una es_pe_
fe_liz quien siem_bra, si al fin de sus tra_
za cogi un a_fec to, cogi un a_
jos, tie_ne co_se cha, tie_ne co_
ran_za cogi un a_fec to,
ba_jos, tie_ne co_se cha,
fec to, flo_reció una es_pe_
se cha, si al fin de sus tra
cogi un a_fec to, flo_reció u na espe ran
tie_ne co_se cha, si al fin de sus tra_ba
cogi un a_fec to, flo_reció una es pe
tie_ne co_se cha, si al fin de sus tra

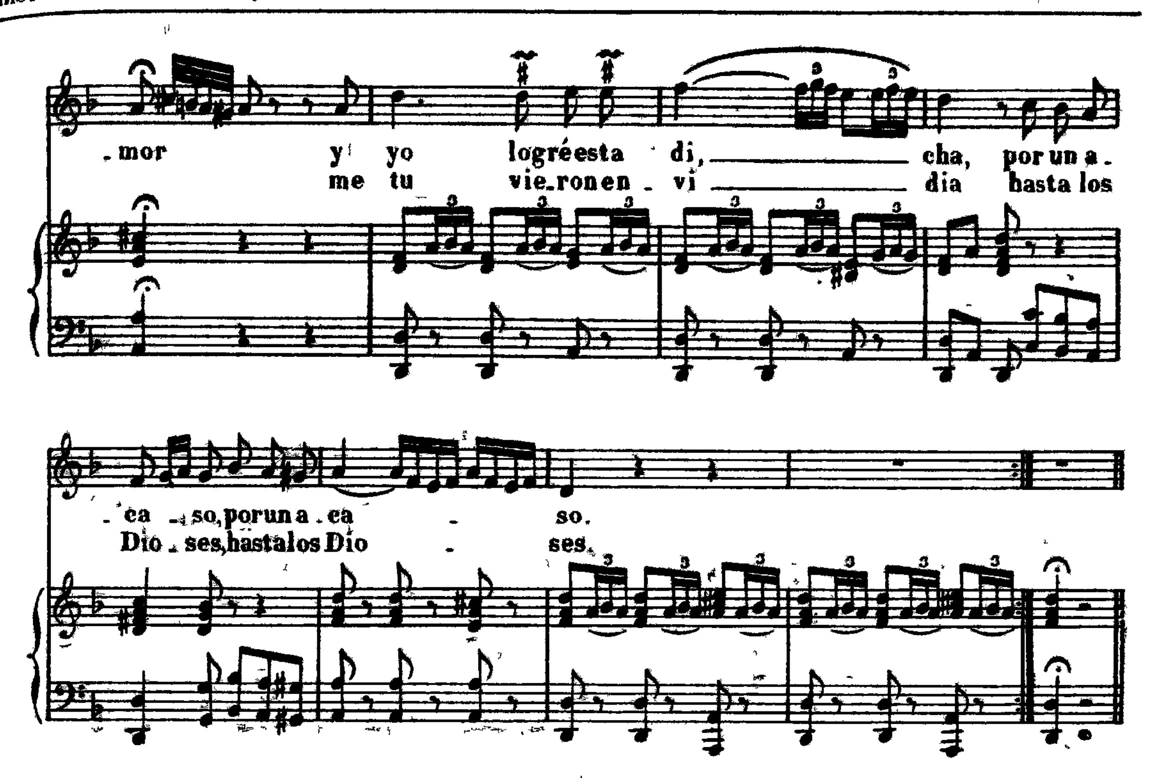


même un mélange de naïveté et de classicisme assez piquant, qui en fait un type achevé de l'art de cette curieuse époque pendant laquelle se forme l'Espagne nouvelle.

Comme nous l'avons déjà dit, il existe un grand nombre de chansons du même genre et une étude spéciale d'une littérature aussi abondante reste à faire et présenterait certainement un vif intérêt, tant sous l'aspect artistique que pour la connaissance des mœurs et des usages de la société. Car la vogue de cette mode fut extraordinaire et persista pendant presque un tiers de siècle. Parmi les compositeurs les plus appréciés des *aficionados* (amateurs), on cite DON JOAQUÍN TADEO MURGUÍA, organiste de la cathédrale de Malagá, qui quoique Basque d'origine, grâce à son long séjour en Andalousie s'était parfaitement assimilé les tournures si typiques des chansons populaires de cette région fortunée; DON JOSE ODENA, dont la popularité fut grande; le pianiste BLANCO CAMARÓN et tant d'autres sans compter les personnalités plus saillantes comme CARNICER, qui excelle comme nous l'avons dit dans le style national, GOMIS et SALDONI.

A côté de ces maîtres musiciens une place doit être faite à quelques simples amateurs, intelligents mais sans prétentions, qui cultivèrent avec succès ce genre à demi artistique, à demi populaire. Peut-être même leurs œuvres, écrites avec verve et spontanéité, d'une façon toute naturelle, sans le moindre apprêt ou artifice, présentent un plus vif intérêt, sous l'aspect de la couleur et du sentiment pittoresque, que des compositions plus savantes et de ce chef moins proches de l'inspiration du peuple. Tel est le cas des nombreuses chansons que nous a laissées le guitariste DON FRANCISCO DE BORJA TAPIA, dans le nombre desquelles se trouve le délicieux *Bolero de sociedad* (Exemple XV), reproduit ci-dessous. Rien de plus franc, ni de plus gracieux; la mélodie piquante, et remplie de malice, est finement soulignée par les triolets qui donnent tant d'entrain à l'accompagnement. Le sentiment voluptueux se mêle avec l'esprit picaresque et voilà bien l'âme andalouse sentimentale et gouailleuse tout à la fois. Nous ne possédons que fort peu de données biographiques sur cet auteur peu connu, mais qui a joui pourtant d'une grande vogue pendant le second


Andantino graciozo
VOIX
PIANO
To.
do el cie - lo una no - che, tuve en mis
brazos,tuve en mis bra - zos
tuve en mis bra - zos, Todo el cielo una no -
y des de enton - ces Me tuvieron enor -
che. tuve en mis bra - zos, A cerca te dul ce a
dia, y des de enton - ces,



tiers du siècle passé. Tous les salons de la capitale se disputaient le plaisir de l'applaudir. Il mourut, encore jeune, à Madrid, le 18 février 1845.

Nous sommes encore beaucoup moins renseignés sur la vie de Don José León, artiste analogue à Tapiá, qui eut aussi un moment de succès vers la même époque. Dans aucun ouvrage d'histoire ou de critique musicale, dans aucun recueil biographique, nous n'avons pu trouver la moindre allusion à ce compositeur, et certes il méritait bien un souvenir, ne fût-ce que pour sa facilité primesautière ou la fraîcheur de ses inspirations. Ce ne fut pas sans doute un professionnel ou un savant, mais un musicien d'instinct admirablement doué par la nature, qui vécut dans la première moitié du XIXe siècle et composa un grand nombre de chansons, avec accompagnement de guitare ou de piano, dans le style national. C'est tout. Mais ses œuvres fort appréciées de son temps nous permettent de le juger à sa véritable valeur. Nous reproduisons (Exemple XVI) l'un de ses plus jolis *Boleros*, remarquable par sa grâce un peu précieuse et raffinée.




-cho que cuando pi - - ca
que cuando, pi - - -
ca, no se encuentra re - me - - dio, ni en la bo -
-ti - - ca, ni en la bo - ti - ca.
no se encuen-tra re - me - - - - dio, no se encuen-tra re -
p


me - - - dio, ni en la bo - ti - - - - - -
ca porque sus
ma - - - - les, si el cu-ra no los cu - - - - - -
ra, son in-cu - ra - - - bles, son in - cu - ra -
bles. si el cu-ra, no los cu - - - - - -



C'est encore le même ton un peu railleur qui, tout en étant sentimental, semble se moquer du sentiment. A travers le sourire on peut bien apercevoir un trait typique du caractère national, calme et maître de lui-même, ne s'exaltant que dans le paroxysme de la passion.

Bien que nous nous soyons occupés principalement du *Bolero*, type le plus répandu et de beaucoup le plus artistique, on aurait tort de croire que ce fût la seule sorte de chansons adoptée par les musiciens et par les amateurs. Toutes les formes, à peu près, créées par la muse populaire, furent également cultivées avec plus ou moins de succès, même celles qui, par leur trop grande liberté d'allures, semblaient devoir échapper aux emprises de l'art savant. Il y eut donc par exemple des *Polos*, contrefaçons à vrai dire ridicules d'un modèle éminemment populaire, mais qui n'est en réalité, dans la bouche du peuple, qu'une espèce de mélopée rythmique, entrecoupée de soupirs et de gémissements prolongés, en général improvisée par le chanteur et par ce fait sans forme définie. Les procédés scholastiques et la carrure mélodique imposés par le goût de l'époque ne pouvaient s'accorder avec la fantaisie capricieuse, fille de l'inspiration du moment, qui semble être la seule norme régissant ces improvisations désordonnées sur un thème vague et amorphe, déduit d'un accompagnement harmonique enjolivé d'innombrables arabesques et broderies. Les airs de danse étaient bien plus propres à être traités d'une façon savante, car tout d'abord la symétrie de leurs périodes était exigée par les mouvements des danseurs. De même qu'on avait fait aves le *Bolero* on tira aussi un assez bon parti du *Zapateado*, dont le rythme et le mouvement étaient pourtant beaucoup plus débraillés. Un des traits saillants de cette dernière danse, est que les femmes qui l'exécutent, d'instinct, syncopent les mesures de mille manières et arrivent à frapper avec les pieds un nombre inouï de rythmes, formant, par ce moyen, cette espèce d'*harmonie rythmique*, presque toujours discordante ou en opposition avec la mélodie, qui constitue l'une des bases essentielles de la musique arabe. Naturellement on dut renoncer à tout cet ordre d'effets, mais néanmoins quelques-unes des chansons conçues d'après ce type ont conservé beaucoup de charme, comme le *Zapateado* (Exemple XVII) anonyme, composé sans doute vers 1835, que nous reproduisons. L'originalité de cette mélodie, avec ses longs mélismes caractéristiques, ne saurait être contestée, et l'on y peut remarquer en toute clarté l'influence manifeste de l'art oriental. En plus son rythme ondulant et les fréquentes transitions du mode majeur au mode mineur, et vice versa, constituent des preuves éclatantes de ses origines nettement populaires. On peut bien la considérer comme un véritable modèle dans son genre.

Cette manifestation de l'art national, si intéres-




Cuando me dan tus o - - - - - - - - - jos u - na mi -
- ra - da, u - na mi - ra - da, u - na mi - ra - -
- - - - - - - - da u - na mi -
- ra - - - - - - - - - da los rayos que des -
o - - - - - - - - - jos han de volver sen -
- pi - - - - den llevan el al - - ma los
- si - - - bles hasta los tron - - cos han



sante à ses débuts et qui aurait pu être si féconde, dégénère bien vite sous l'influence de la musique italienne chaque jour plus à la mode. Pour suivre le courant du goût on laisse de s'inspirer directement des modèles populaires pour suivre de plus près les formes de l'*aria*, du *stornello* et même des *canzonetti*, et en faussant ainsi le sentiment national on finit par tomber dans les plus fades ponts-neufs. Parfois l'esprit de la race se fait jour comme dans la chanson longtemps populaire intitulée *La flor de la Canela* (La fleur du cannelier. Exemple XVIII), encore espagnole par la pensée, ainsi que par la fougue et la verve du mouvement, mais dont la forme et plus d'une tournure trahissent l'action directe du pire italianisme; l'espèce de *stretta* qui lui sert de conclusion en est une preuve éclatante. Et cette fatale influence de l'opéra italien et du *bel canto*, avec toutes leurs conventions factices, s'impose d'une façon victorieuse et agit sur toute la production musicale espagnole. L'italianisme, qui a



empêché alors l'essor de la chanson artistique, ruinera quelques années plus tard la *Zarzuela*, créée cependant dans le but de ressusciter les traditions du théâtre lyrique espagnol.

Les chansons que nous venons d'étudier nous portent naturellement à parler de la guitare, fort souvent employée pour les accompagner. Bien que la vogue du piano devînt chaque jour plus grande, l'instrument national par excellence persista pendant longtemps à conserver sa place au premier rang. Pour la musique purement populaire il était, comme il l'est encore, vraiment irremplaçable. Mais malgré la prépondérance de son redoutable rival, la guitare conservait encore, même dans les salons aristocratiques, de nombreux fidèles. Précisément pendant le premier tiers du XIXe siècle elle eut une véritable période de splendeur grâce à deux artistes de la plus grande valeur : DON FERNANDO SORS et DON DIONISIO AGUADO. Tous les deux profitèrent des découvertes techniques de leurs prédécesseurs, car l'on se souviendra que les guitaristes de la fin du XVIIIe siècle, et tout particulièrement DON FEDERICO MORETTI, avaient fort développé les ressources de cet instrument. Néanmoins l'un et l'autre signalent l'apogée de la guitare espagnole.

SORS (connu en France sous le nom de FERDINAND SOR), plus véritable musicien que son rival, naquit à Barcelone en 1780. Il fut élève de la fameuse *Escolania* de Montserrat, où il apprit à jouer du violon et du violoncelle tout en s'occupant fort

sérieusement d'harmonie, de contrepoint et de composition. Mais, comme sa vocation ne le portait pas vers la vie monastique, son éducation achevée, il quitta le couvent et rentra à Barcelone. C'est là qu'en assistant aux représentations d'une troupe italienne qui s'y trouvait, il puisa ses premières notions de l'art dramatique et de l'instrumentation. Le théâtre exerça sur sa précocité une action décisive, au point qu'ayant déniché le libretto d'un vieil opéra intitulé : *Telemaco nel' isola di Calipso*, jadis composé par un certain CIPALLA et depuis complètement oublié, il lui adapta une musique nouvelle, et réussit à faire représenter sa partition au théâtre *Principal* de ladite ville, le 17 mai 1799. Cette tentative audacieuse pour un jeune homme qui ne comptait pas vingt ans fut fort bien accueillie par le public. Devenu rapidement célèbre, il se rendit à Madrid, et y trouva une puissante protectrice dans la DUCHESSE D'ALBE qui l'engagea à écrire la musique d'un opéra bouffe; mais la mort de cette dame le fit renoncer audit travail. Le DUC DE MEDINACELI, qui s'intéressait aussi à SORS, lui conseilla de cultiver le genre instrumental, ce qu'il fit, après avoir tâché, par des études approfondies de s'approprier la manière de HAYDN et de PLEYEL. Successivement il composa des symphonies, trois quatuors pour instruments à cordes, un *Salve Regina*, et un grand nombre de chansons espagnoles avec accompagnement de piano et de guitare, car il s'était pris d'une véritable passion pour cet instrument.

Libéral exalté, imbu des idées de la Révolution, lors de l'invasion française SORS s'engagea dans l'armée de NAPOLÉON et y gagna le grade de capitaine. La restauration de FERDINAND VII et les terribles représailles qui suivirent l'obligèrent à s'expatrier et il se réfugia en France avec les partisans de JOSEPH BONAPARTE. A Paris, MEHUL, CHERUBINI et BERTON, charmés de ses talents, l'encouragèrent à reprendre la carrière de l'art. Après un court séjour dans ladite ville, SORS se rendit en Angleterre et se fit connaître à Londres par son extraordinaire habileté sur la guitare. C'était sans contredit le plus remarquable virtuose de son temps. Tout en donnant des concerts il ne laissa pas de composer pour le théâtre et fit jouer toujours à Londres un opéra-comique en trois actes : *La foire de Smyrne* (1822) et un ballet : *Le seigneur généreux*. De retour à Paris il parvint à se faire ouvrir les portes de l'Académie royale de musique, qui, le 3 mars 1823, fit exécuter pour la première fois son ballet *Cendrillon*. On peut présumer que ces divers ouvrages ne lui procurèrent pas des moyens suffisants d'existence car il partit pour la Russie. Comme guitariste il obtint des succès retentissants tant à Moscou qu'à Saint-Pétersbourg. Il se trouvait dans cette dernière ville en 1825, lors de la mort de l'empereur ALEXANDRE Ier, et composa une *marche funèbre* pour la cérémonie des obsèques impériales; plus tard il fut chargé de composer le ballet *Hercule et Omphale*, joué pendant les fêtes du couronnement du nouveau czar NICOLAS Ier.

SORS rentra à Paris dans le courant de l'année 1826. Bientôt après il écrivit en collaboration avec SCHNEITZHOEFFER, alors chef de chant de l'Opéra, le ballet : *Le Sicilien ou l'Amour peintre*, sur un sujet arrangé d'après la comédie de MOLIÈRE. Cette partition exécutée le 27 juin 1827 n'obtint qu'un succès d'estime. Découragé par cet échec, pressé par le besoin, il retourna à Londres où le sort lui était plus propice. Il y composa la musique d'un autre ballet : *Le dormeur eveillé*, tiré des *Mille et une Nuits* et en collaboration avec le violoniste SINGELÉE un opéra féerique : *La belle Arsène ou la Baguette magique*, qui n'a été représenté qu'en 1845, à Bruxelles, bien après la mort du guitariste espagnol.

Revenu à Paris, en 1828, pour la dernière fois, le pauvre SORS y mena, malgré son grand talent, une vie fort triste; après avoir langui pendant onze ans dans une situation voisine de la misère, il mourut le 8 juillet 1839, à la suite d'une maladie aussi longue que douloureuse. On peut affirmer sans exagération que pour ce qui concerne la littérature musicale de la guitare, les œuvres de l'éminent artiste qui nous occupe présentent un intérêt capital. Elles sont devenues classiques. L'éditeur MEISSONNIER, de Paris, en a publié une collection complète; on y remarque particulièrement les *Divertissements*, op. 1, 2, 8 et 13; les *Fantaisies*, op. 4, 7, 10, 12 et 16; les *Variations*, op. 3, 9, 11 et 20; les *Douze études*, brillantes et très difficiles, op. 6; et la fort remarquable *Sonate*, op. 15. Tout en se conservant original, le style de SORS rappelle un peu les manières de HAYDN et de MOZART; on voit bien qu'il aimait ces deux maîtres et qu'il les avait étudiés à fond. Sa grande *Methode pour la guitare*, ouvrage universellement apprécié, a été publiée à Londres et à Paris, aux frais de l'auteur. Il en existe une autre édition avec texte français-allemand (Bonn, SIMROCK). La technique de cet instrument doit à SORS d'indiscutables progrès, il fut le premier qui employa dans ses œuvres les arpèges compliqués, tout en s'occupant de soigner l'harmonie. Tout d'abord il se distingua par sa fougue et par sa véhémence, comme on peut s'en rendre compte dans l'intéressante composition qu'il dédia à DON MANUEL GODOY, PRINCE DE LA PAIX, distingué guitariste amateur; mais avec le temps, sans doute sous les contrecoups des misères de sa vie, son talent devint plus sentimental et pathétique, sa belle *Elégie* et son *Adieu* sont des pages d'un sentiment profond et d'une inspiration pleine de noblesse. En un mot les œuvres de SORS pour la guitare doivent être considérées comme de véritables modèles en ce genre un peu spécial.

La partition manuscrite du ballet de *Cendrillon* a été conservée à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris : l'auteur y fait preuve d'une grande facilité pour créer des mélodies agréables. Il a aussi laissé un grand nombre de romances et de chansons, dont quelques-unes — comme le nocturne à 2 voix avec accompagnement de piano-forte, intitulé *Le Souvenir* — ont été publiées à Paris, par l'éditeur PACINI. Dans le nombre de celles qui sont restées en manuscrit se trouve la *Chanson patriotique* que nous reproduisons (Exemple XIX). Elle fut écrite vers 1820 et resta longtemps populaire parmi les ennemis du despotisme de FERDINAND VII. C'est un bon modèle de l'art froid et conventionnel de cette triste période de décadence.

Quoi qu'on ait dit, DON DIONISIO AGUADO ne peut être comparé à SORS. Sur le terrain de la pure virtuosité ils rivalisent, même AGUADO surpasse son émule; mais comme compositeur il lui reste bien inférieur. Néanmoins, comme le public en général prise bien plus les virtuoses que les véritables musiciens, la vie de l'artiste qui nous occupe fut bien plus fortunée que celle de son malheureux rival.


Andante patetico
VOIX
PIANO
p
Fuen-tes son de llan - to los que fue-ron
so - les; ren - di - da al que bran - to la Es-pa-ña se ve.
1a Volta
2a Volta
- ve. No o - is, es - pa - ño-les, el rui - do que
m.g.



AGUADO naquit à Madrid le 8 avril 1784. De bonne heure le jeune garçon commença ses études littéraires auxquelles il faisait trêve souvent pour jouer la guitare qu'il aimait avec passion. Pour satisfaire ce goût il reçut des leçons du célèbre DON MIGUEL GARCIA, plus connu sous le nom de PADRE BASILIO depuis qu'il était devenu moine cistercien. Comme on s'en souviendra, cet artiste remarquable venait de renouveler la technique de l'instrument national en ressuscitant les anciennes traditions du *punteado* (pincer) depuis longtemps délaissées. AGUADO étudia aussi la méthode de MORETTI, et fut bien vite en état de comprendre les ressources et les nouveautés qu'il pouvait tirer de la guitare. A la mort de son père, survenue en 1803, il hérita d'un petit bien situé au village de Fuenlabrada, près d'Aranjuez, où il se retira avec sa mère lors de l'invasion française. Ce fut dans cet endroit que pendant toute la durée de la guerre, AGUADO s'adonna presque exclusivement à l'étude de son instrument favori, cherchant avec une persévérance infatigable de nouveaux procédés techniques et de nouvelles combinaisons de doigté et d'effets. De retour à Madrid après la paix, bien que sa réputation fût déjà grande et que ses œuvres fussent appréciées même à l'étranger, il s'y fixa afin de ne pas quitter sa mère qu'il aimait tendrement et dont seulement la mort put le séparer. En 1825, une année après avoir éprouvé cette grande perte, AGUADO se rendit à Paris, où il n'était pas un inconnu. En effet son excellente *Méthode de guitare*, ouvrage remarquable en son genre publié à Madrid ladite année, lui avait créé une grande renommée parmi les amateurs de cet instrument. Ce fut même le projet d'éditer une traduction française de son traité didactique (parue en 1827, à Paris, chez l'éditeur RICHAULT) qui le décida à se rendre à l'étranger.

De 1825 à 1838 AGUADO résida à Paris et, tant par son talent hors ligne que par sa simplicité et la douceur de son caractère, il s'y fit de nombreux amis parmi les artistes les plus distingués. ROSSINI, BELLINI, PAGANINI, HENRI HERZ et même son émule FERNANDO SORS, qui l'avait accueilli avec la plus grande bienveillance, lui témoignèrent plus d'une fois leur estime et leur admiration. Les deux guitaristes espagnols habitèrent la même maison et SORS, qui appréciait à sa juste valeur l'extraordinaire habileté de son compatriote, composa un grand duo concertant intitulé *Los dos amigos* (Les deux amis), afin de l'exécuter ensemble. Malgré ses grands succès, AGUADO éprouvait chaque jour davantage un si vif désir de se retrouver dans son pays que, sans écouter les instances de ses admirateurs et de ses amis, dans le courant de 1838 il prit la résolution de rentrer de nouveau en Espagne. Vers la fin de la même année il arrivait à Madrid, où il se consacra à l'enseignement, jusqu'au moment de sa mort survenue le 20 décembre 1849.

La plus remarquable parmi ses œuvres est sans contredit la *Méthode de guitare* dont nous avons parlé; en 1843 il en publiait une troisième édition, avec un appendice, sous le titre *Nuevo método de guitarra* (Madrid, D. BENITO CAMPO). L'année même de sa mort il lui ajoutait encore un nouveau supplément. Parmi ses autres compositions, en général d'une grande difficulté, on cite la *Colección de estudios para la guitarra* (Madrid, 1820), recueil fort intéressant au point de vue technique : les trois *Rondos brillantes* (1822), les variations sur le *Minué afandangado*, un recueil de *Valses* (45), *andantes* (10) et *menuets* (6); le *Fandango con variaciones*, deux recueils d'airs de danse (*Contradanzas, minués y valses*) et sa transcription du *Gran solo de Sors*, dédiée à son élève de prédilection, DON AUGUSTIN CAMPO. Un grand nombre de ces ouvrages n'a paru qu'après la mort de l'auteur, beaucoup d'autres sont restés en manuscrits entre les mains des nombreux élèves de l'illustre virtuose.

Pendant la même période DON TRINIDAD HUERTA Y CATURLA remporta à Paris un certain succès. Ce fut un original, un homme à aventures et un artiste étrange et surprenant. Il naquit à Orihuela le 8 juin 1803. On ne sait rien sur sa jeunesse ni sur ses premiers maîtres de musique; mais étant entré à dix-sept ans comme cadet dans l'armée espagnole, il prit part au soulèvement militaire dirigé par le général RIEGO, qui éclata en 1820. On a même prétendu qu'il fut l'auteur de l'*Hymne* longtemps célèbre qui rallia les insurgés, mais ce fait n'est pas prouvé, car il semble que ladite composition fut écrite par MELCHIOR GOMIS. En 1823, lorsque FERDINAND VII, avec l'aide de l'armée française, eut réprimé l'insurrection, HUERTA se vit obligé de chercher un refuge en France et se fixa à Paris. Se trouvant sans ressources, il songea à tirer parti de ses connaissances musicales et, sous le patronage du fameux chanteur GARCÍA, se produisit dans les concerts avec un énorme succès, que justifiait son habileté vraiment prodigieuse sur la guitare. Lorsque son protecteur se rendit en Amérique HUERTA l'accompagna.

Après avoir parcouru les États-Unis et l'île de Cuba, HUERTA revint en Europe et se rendit à Londres, où il fut accueilli avec enthousiasme et gagna des sommes considérables. De là il partit pour Malte, puis gagna Constantinople, et vers 1830 rentra à Paris, où il se lia d'amitié avec ROSSINI et plus tard avec PAGANINI auquel il donna des leçons de guitare.

Il retrouva en France ses triomphes de jadis, et pendant quelque temps fut l'idole du public, qui lui faisait fête chaque fois qu'il se faisait entendre. Fétis disait de lui, dans la *Revue musicale* : « En vérité, M. Huerta est un homme fort extraordinaire; les difficultés qu'il exécute tiennent du prodige. Rien ne peut donner l'idée de la merveilleuse agilité de ses doigts. » Cet artiste vivait encore en 1873.

L'habileté de Huerta devait être extraordinaire pour provoquer l'admiration de tous ceux qui étaient à même de l'apprécier, précisément au moment où Sors[1] et Aguado remportaient leurs plus grands succès. Il est vrai que le jeu de ceux-ci était pondéré, classique pour ainsi dire, tandis que Huerta était un virtuose étrange, plein tout à la fois d'extravagance et de génie. Peu musicien, il accompagnait ses mélodies par des harmonies souvent fort peu correctes. Il avait des procédés d'un goût douteux, comme celui qu'il appelait *tutti* et qui était une sorte de *rasgueado* dont l'effet gâtait parfois les plus délicats passages. En un mot dans sa manière se mêlaient le bon et le mauvais. Sors l'avait surnommé *le barbier sublime*, tandis qu'Aguado, plus sévère, disait qu'il *outrageait l'instrument*. Le fait est que Huerta, admirablement doué par la nature, ne possédait pas une solide instruction musicale et manquait presque totalement de goût.

Nous donnerons un souvenir à Don José de Ciebra, jeune Sévillan qui délaissa la jurisprudence pour cultiver la guitare. Ayant acquis une grande habileté technique, il se fit applaudir à Londres et à Paris tant comme virtuose que comme compositeur. Ses œuvres d'une difficulté extrême sont bien écrites et il y fait preuve d'un goût exquis. Parfois il tire des effets surprenants par l'emploi des sons harmoniques. Avec une facilité égale il jouait sur une guitare de six cordes ou sur une de huit. Son jeu brillant se distinguait par la rapidité et la clarté. Le 4 juin 1853, Ciebra fit jouer au Théâtre Italien de Paris son opéra en trois actes intitulé : *La maravilla*. Il en avait écrit lui-même le livret, qui sembla ridicule et fit échouer l'ouvrage, d'ailleurs très bien exécuté par Mlles. Élisa Lucas et Clotilde Semiglia et M. Càceres. D'après des critiques dignes d'estime, la partition offrait une suite de motifs espagnols pleins de charme et d'originalité.

Citons encore, pour en finir avec les guitaristes, Don Miguel Carniger, artiste très distingué, frère du célèbre compositeur; Don Antonio Cano, auteur d'un recueil de vingt-six exercices pour la guitare vraiment remarquables pour étudier toutes les difficultés que peut présenter le jeu des deux mains; Don José Benedid qui, obtint en Amérique des succès retentissants; Don Mariano Ochoa, professeur de la reine Marie-Christine de Bourbon, mère d'Isabelle II; Don Vicente Franco, élève d'Aguado, qui transporta sur la guitare quelques-uns des effets que Thalberg tirait du piano; puis Jaime Bosch, établi pendant longtemps comme professeur à Paris; Ponzoa y Cebrian, Mariano Alonso y Castillo, Costa y Hugas, compositeur de talent qui se rattache à l'école de Sors, et tant d'autres qui ont transmis jusqu'à nos jours les traditions de cet art éminemment national.

La culture musicale se développait fort lentement. Notons néanmoins, vers le milieu du xixe siècle, l'apparition de quelques publications périodiques ayant trait à l'art musical. L'exemple fut donné par Don Joaquin Espín y Guillén, qui fonda à Madrid la revue dénommée *La Iberia musical y literaria*, dans laquelle on fit une campagne décidée en faveur de l'opéra national tout en encourageant plus d'un jeune compositeur. Puis ce furent l'*Anfión matritense*, dirigé par un groupe d'artistes formé par Don Indalecio Soriano Fuertes, Don Pedro Albeniz, Don Francisco Valldemosa, Don Florencio Lahoz et Don Pedro Tintoré; *El Orfeo andaluz*, imprimé d'abord à Séville, puis à Madrid; *El pasatiempo musical*, *La España musical*, et quelques autres d'importance secondaire. Enfin, en 1855, parut *La Gaceta musical de Madrid*, publiée sous les auspices de Don Hilarión Eslava, et son apparition signale une renaissance des études sur l'esthétique et l'histoire de l'art musical.

Ces diverses publications, dans lesquelles on peut trouver plus d'un article intéressant, auraient pu exercer une influence sur l'éducation générale du goût si elles avaient été mieux orientées. Reconnaissons pourtant qu'Eslava, avec plus de bonne volonté que de clairvoyance, commença à étudier le glorieux passé de la musique espagnole sans réussir pourtant à réveiller l'intérêt. Cependant à l'étranger l'attention des artistes se fixait toujours sur le prestige pittoresque des mœurs et le charme attirant des chansons populaires propres à la péninsule ibérique. Plusieurs compositeurs et virtuoses de la plus grande valeur visitèrent l'Espagne et dans les impressions recueillies pendant leur voyage trouvèrent une source d'inspiration. Rappelons le séjour de Chopin à Majorque en compagnie de George Sand durant l'hiver de 1837. C'est à la Chartreuse de Valldemosa que l'exquis artiste écrivit quelques-unes de ses plus belles compositions, entre autres le célèbre *prélude en ré bémol*. Il fut moins heureux lorsqu'il voulut imiter les danses ou les chansons populaires espagnoles et son *Bolero* pour piano nous semble une œuvre manquée et dépourvue de caractère.

Glinka réussit de bien meilleure façon. En 1845, l'illustre compositeur russe entreprit un long voyage en Espagne. Après avoir parcouru les deux Castilles il arriva en Andalousie et se fixa à Grenade. Homme du monde et ami du plaisir, il y passa plusieurs années dans le *dolce farniente*, jouissant des chansons et des danses des *gitanos de l'Albaicin* qui devaient lui rappeler certaines mélodies de son pays. C'est alors que, séduit par ces rythmes si originaux, il composa ses morceaux symphoniques *Jota aragonesa* et *Souvenirs d'une nuit d'été à Madrid*, charmantes fantaisies fort bien orchestrées, étincelantes de verve et de couleur pittoresque. Jusqu'en 1852, date de sa rentrée définitive en Russie, Glinka revint plusieurs fois en Espagne, attiré toujours par Grenade où son souvenir est resté longtemps populaire.

Ce fut aussi en 1844-1845 que Franz Liszt visita l'Espagne et le Portugal. A Madrid, à Cadix, à Barcelone, à Lisbonne, en un mot dans toutes les villes où il se fit entendre, il excita les plus vifs transports d'admiration. L'esprit toujours en éveil du grand artiste dut être frappé par le caractère original des chansons populaires du pays qu'il visitait, et sans doute il recueillit plus d'un thème caractéristique. Plus tard il employa ses notes dans son *Rondo sur un thème espagnol* et dans sa *Rapsodie espagnole*, dans laquelle parmi d'autres airs de danse on retrouve la *Jota aragonesa*, dont le rythme vibrant

et énergique a séduit tant d'illustres compositeurs.

Quelques années plus tard, l'illustre GEVAERT, obligé de voyager par une clause du règlement du grand prix de composition qu'il avait obtenu en 1847, visita aussi la Péninsule ibérique. Doué d'une grande intelligence et d'un fin esprit d'observation, après avoir parcouru la Catalogne, l'Aragon et la Nouvelle-Castille pendant l'année 1850, il rédigea un rapport rempli d'intérêt sur la situation de la musique en Espagne, et l'adressa au ministre de l'Intérieur, à Bruxelles, qui le communiqua à l'Académie royale de Belgique. Dans cet ouvrage[1] GEVAERT, avec une clairvoyance vraiment admirable, fut le premier à établir l'existence de l'école de musique espagnole, en proclamant que les musiciens indigènes, bien qu'initiés à la direction donnée à l'art par les compositeurs flamands et italiens, *adoptèrent certaines formes particulières au pays, comme l'emploi presque constant de deux chœurs, usage qui s'est conservé jusqu'aujourd'hui malgré la dégénération complète du style religieux; un emploi très modéré des imitations, canons et contrepoints conditionnels: en revanche, un style plus simple et plus majestueux, un effet particulier résultant de la disposition des voix et une expression plus forte des paroles; qualités que l'on ne recherchait guère dans les écoles flamandes et italiennes du* XVI*e siècle*. Plus loin il reconnaît que, *malgré la médiocrité de l'exécution, il y brille* — dans cette musique — *des beautés d'un ordre tellement élevé et l'effet en est tellement saisissant, que les personnes les plus insensibles à l'art en sont frappées*[2]. Ces déclarations si nettes fixèrent l'attention du monde savant sur une école artistique de tout premier ordre et à peu près inconnue; de plus elles firent sortir de leur torpeur quelques musiciens espagnols comme ESLAVA qui, plus instruit que la plupart de ses confrères, se mit à étudier le passé musical de son pays. Il entreprit à lui tout seul ce que GEVAERT demandait au Gouvernement espagnol, une publication choisie dans les œuvres des meilleurs compositeurs d'autrefois. Ce fut la *Lira sacro-hispana*, vaste compilation qui ne comprend pas moins de sept volumes, dont on a dit trop de bien et trop de mal. Bien qu'elle soit vieillie, elle reste toujours une importante source d'information, richement documentée et où toutes les diverses tendances de la musique religieuse espagnole sont représentées.

L'attention de GEVAERT fut aussi attirée par les chansons populaires et il fut l'un des premiers à reconnaître qu'elles prennent des formes très variées et très différentes, dans les diverses régions de l'Espagne. Sans soupçonner les richesses *folkloriques* de la Catalogne, le jeune musicien admettait trois divisions bien tranchées, dont la première correspond à la Biscaye et à la Navarre, la seconde à la Galice et à la Vieille-Castille, et la troisième à l'Aragon, la Nouvelle-Castille et les provinces méridionales. Ce classement est un peu arbitraire et ne repose pas sur des études approfondies. Néanmoins GEVAERT fait des observations assez sensées, comme lorsqu'en parlant du *zortzico* des Basques il affirme que bien mieux que d'une mesure à cinq-huit ou à cinq-quatre il s'agit plutôt d'une mesure à deux temps, dont chaque moitié est représentée par un groupe de cinq notes. Il reconnaît aussi l'origine arabe des chansons et des danses andalouses et parle avec connaissance de cause des *cañas* ou des *playeras*, ainsi que du *fandango* et de ses dérivés les *malagueñas* ou *rondeñas*. D'après lui la tonalité de ces pièces n'a aucun rapport avec nos modes majeur ou mineur; leurs cadences finales se rapprochent des troisième et quatrième tons du plain-chant; et, quant aux successions mélodiques, la plupart ne comportent aucune espèce d'harmonie. Dans les airs de danse il observe qu'ils se composent en général de deux éléments distincts : une ritournelle invariable sur laquelle les guitaristes improvisent toutes sortes de variations, et la *copla* ou couplet, qui fait son entrée par une modulation imprévue d'un effet certain, surtout si elle est attaquée franchement. Enfin il parle des *Seguidillas manchegas*; des *Boleras*, dont le mouvement grave se rapproche de celui du menuet français et qu'il ne faut pas confondre avec les *boléros*, forme beaucoup plus artistique que véritablement populaire; et de la *Jota aragonesa*, dont la *copla* se chante toujours à deux voix, en tierces, et présente la singularité de ce que le septième degré est fréquemment mineur, en montant la gamme. GEVAERT utilisa aussi d'une manière pratique les résultats de ses études et de ses recherches sur la musique espagnole. Son *Rapport* au Gouvernement belge était accompagné par l'envoi d'une *Symphonie* fort bien instrumentée au dire de FÉTIS, et écrite *sur une espèce de bolero assez connu*[3]. Il composa en outre une sorte d'*Ouverture fantaisie* sur plusieurs airs nationaux espagnols (notamment la *jota*), morceau brillant, riche de couleur et d'une orchestration pittoresque, qui est resté longtemps au répertoire des grands concerts.

Les chansons populaires espagnoles exercèrent de même une certaine influence sur un autre artiste qui jouit vers le milieu du siècle dernier d'une grande célébrité, le pianiste LOUIS-MOREAU GOTTSCHALK. En 1852 il voyagea en Espagne, où il obtint des succès éclatants. Son tempérament fougueux et romantique était très propre à exciter l'enthousiasme des Méridionaux. Ce fut alors qu'il composa ses fantaisies pour piano intitulées : *Le siège de Saragosse*, *La jota aragonaise*, *Souvenirs d'Andalousie*, *Manchega*, *La Gitanilla* et *Minuit à Séville*, pages curieuses et originales, non dépourvues de charme, bien que souvent d'un goût douteux, qui furent à la mode pendant longtemps. Cela s'explique par le caractère pittoresque de ces compositions, écrites par un artiste d'une nature étrange et doué d'une imagination poétique, rêveuse et mélancolique, presque exclusivement sur des thèmes populaires qu'il avait recueillis pendant ses voyages et qu'il savait mettre en valeur. Nous ajouterons que GOTTSCHALK s'est aussi occupé des mélodies indigènes créoles et nègres de l'île de Cuba, alors sous la domination espagnole. On peut dire qu'il fut l'un des premiers à introduire dans l'art moderne ces éléments exotiques : *havaneras*, *tangos*, *guajiras*. Ce

1. *Rapport à Mr le Ministre de l'Intérieur sur l'état de la musique en Espagne, par* MR. GEVAERT, *lauréat du grand concours de composition musicale. Bulletins de l'Académie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique*, t. XIX, 1re partie, 1852 (pp. 184-205). On y trouve aussi (pp. 166-172) les comptes rendus des académiciens MM. FÉTIS, SNEL et HANSSENS.

2. Voir *loc. cit.*, pp. 188-189.

3. Voir le Rapport de M. HANSSENS (*Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, t. XIX, 1re partie, 1852, p. 171).

fut même à la Havane qu'il fit jouer pour la première fois sa symphonie : *Une nuit des Tropiques* et plusieurs autres œuvres importantes.

Grâce à ces différents maîtres, la musique espagnole continuait comme par le passé à agir d'une façon indirecte sur le développement de l'art européen. Elle avait beau être en pleine décadence, ses qualités originales s'imposaient à l'attention des artistes, et si ceux-ci profitèrent plus d'une fois de ses richesses, ils lui apportèrent en revanche les diverses conquêtes de la technique moderne. Cet échange ne pouvait être que fort utile. Déjà Gevaert signalait que l'Espagne commençait à sortir de la torpeur où l'avaient plongée toute une suite d'invasions étrangères et de longues guerres civiles. Il ne se trompait pas. Pendant son long séjour à Madrid il put remarquer qu'un groupe de jeunes compositeurs travaillait avec foi et enthousiasme au renouvellement de la musique nationale. Leurs efforts devaient aboutir à la création de la *Zarzuela grande*, manifestation artistique fort intéressante qui aurait pu donner des résultats extraordinaires si elle avait réussi à se débarrasser entièrement de toute influence italienne.

R. MITJANA. 1914.

2353

LA MUSIQUE ET LA DANSE POPULAIRES EN ESPAGNE

Par Raoul LAPARRA

PREMIER GRAND-PRIX DE ROME

PRÉFACE

Comme quoi l'Espagne est une fausse pauvresse.

L'âme artiste du Sud nous est longtemps apparue sous le symbole de la seule Italie. Au cri d'« olé »! de vagues bruits de castagnettes et de boléros nous arrivaient bien d'Espagne, mais constituaient pour nous, avec la figure de don Quichotte, toute la caractéristique de ce pays renfrogné, mal visible derrière son mur de montagnes. Ce que l'on retint surtout des impressions de Th. Gautier fut l'exclamation : « Ah! la voilà, la véritable Manola! » sur l'Espagne de Victor Hugo, une conception insuffisante et puérile s'établit dans les esprits. *Carmen* vint; son soleil éblouit, parut insolent. On siffla d'abord; cependant, la force de vie, l'intense quoique partielle vérité de cette œuvre, obligèrent le public à se prendre aux charmes fuyants de l'ensorceleuse. Cela donna le type « cigarière », et l'on fit de l'Andalousie toute l'Espagne.

L'œuvre de Bizet a puissamment indiqué un des traits du caractère musical espagnol; néanmoins, il est resté généralement convenu (comme si Bizet eût *inventé*, et non *tiré parti*) qu'en Espagne il n'y a pas de musique. Peut-être entend-on, par cette négation, la *musique éduquée*. Cependant la musique éduquée, aussi bien que la musique populaire, existe là-bas; la première encore hésitante, encore embarrassée d'influences (d'italianismes surtout), mais susceptible par la seconde, riche inépuisablement, d'un infini et merveilleux essor vers l'affirmation complète de sa personnalité.

La vérité qu'en art on doit être, au point de vue des formes caractéristiques, *de son pays*, se manifeste avec une singulière force en Espagne. D'une façon plus tranchée qu'ailleurs, on peut y être non seulement de *sa patrie*, mais de *sa province*. Une ronde de Galice, avec sa grâce pastorale un peu celte, représente un monde bien autre que celui des *flamencos* d'Andalousie brûlés d'âme arabe, ou des zortzicos nerveux des provinces basques. Ainsi, entre l'Océan dramatique et la Méditerranée grecque, au delà du rempart sombre des Pyrénées et devant l'Afrique d'or, la Péninsule apparaît comme une somptueuse *palette* où chaque province représente un ton avec ses dérivés infinis.

Ce n'est pas un pays pour les sceptiques ni, peut-être, pour des âmes à la Watteau et pastelliques; probablement est-il nécessaire, pour le sentir jusqu'au fond, d'avoir un peu de son sang et de ses instincts. Mais, de toutes façons, ce pays exaltera la fantaisie dans l'esprit de l'artiste dont la manière y puisera de la *pâte*, de la solidité, car, pleine des chimères de l'hidalgo de Cervantès, l'Espagne est aussi douée d'un fort et sanguin réalisme.

Ah! la bonne chose que se murmurer un *flamenco* devant un Velasquez! Quelle synthèse s'établit aussitôt, et comme on est frappé de la nécessité de croire, de se tromper, même, avec caractère, en piétinant l'esprit critique, d'être riche avant tout de sincérité et de produire avec la spontanéité d'une chanson sifflée dans le bonheur d'un réveil!

Aussi, après avoir laissé à la frontière l'encombrant bagage de ses préjugés, on s'élancera, l'âme enfant, vers les surprenants mirages de ce merveilleux *désert*.

Désert parce que, pour qui passe vite, l'Espagne s'indiquera monotone et pauvre; mais, pour qui *regarde*, cette monotonie décèlera sa grandeur, cette pauvreté sa simplicité puissante; d'étranges et spéciales qualités, inconscientes d'elles-mêmes, se révéleront. La pauvresse ignorante, mourant de faim sur ses trésors, enrichira le passant; sa mélopée deviendra pour lui autre chose qu'un simple nasillement autour d'une dominante; des différences ténues lui apparaîtront, s'accentuant toujours plus, mettant au monde en son cœur tout un style inépuisable et nouveau.

L'Espagne est donc comme cette gitane misérable, mais si belle, qui mendiait en chantant ceci :

La grâce à qui me donnera;
Le règne à qui m'épousera.

Cela faisait rire les gens qui *passaient*. Mais, un jour, le fils du Roi retourna la tête en entendant cette chanson. Ses chevaliers lui dirent : « Ne faites pas attention à cette pauvresse; elle est folle. » Alors le prince alla vers la fille et, lui prenant la main, dit aux chevaliers :

La grâce soit avec vous.
Mais le règne soit pour moi.

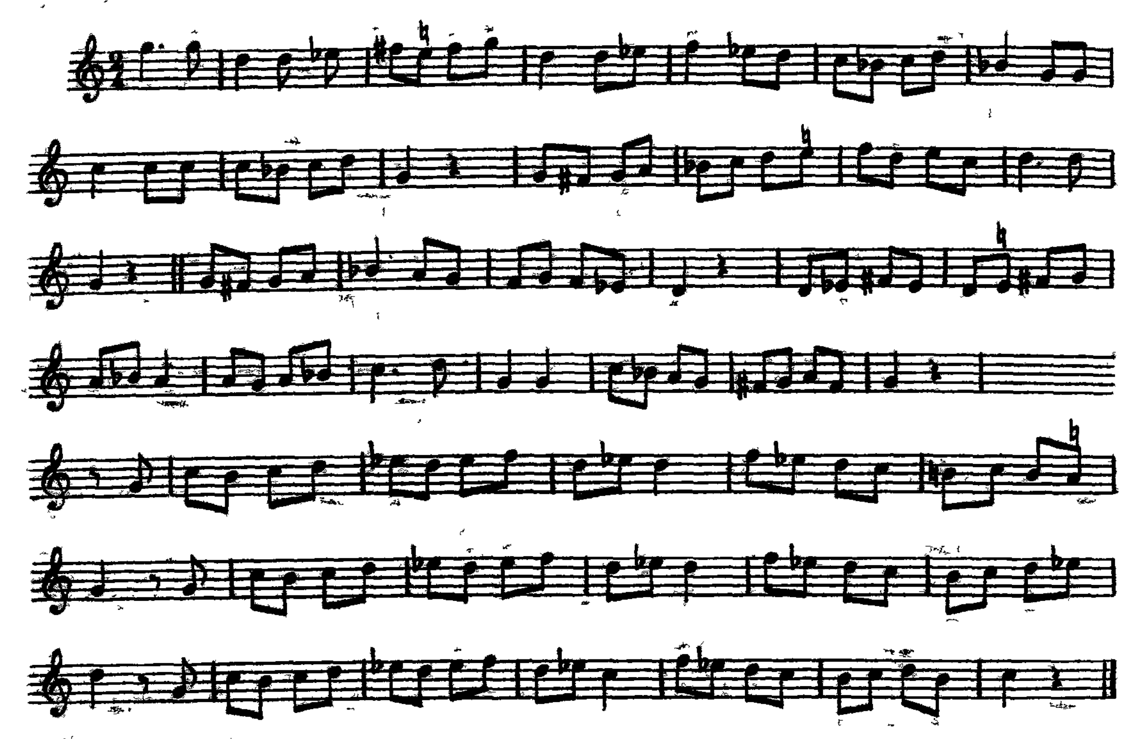
CHAPITRE PREMIER

Les provinces basques. La Navarre.

La musique populaire dans les recherches ethniques sur la race basque. — On a beaucoup écrit déjà au sujet de la provenance mystérieuse des Bas-

ques. Mais, depuis les hypothèses de Humboldt, rien de bien consistant n'avait été avancé. Un mouvement récent a entrepris, surtout par les voies de l'Anthropologie et de l'Étymologie, la continuation des recherches. Des avis divers se sont esquissés, dont le plus sérieux, jusqu'à présent, semble résider en l'admission d'une ascendance ibérienne mêlée d'éléments africains et finnois, la langue du dernier peuple présentant de curieuses analogies de construction avec l'idiome basque. D'autre part, la phrénologie renforcerait cette supposition par la découverte de trois classes très différenciées de crânes basques, correspondant aux trois races précitées.

On pourrait s'étonner, à première vue, que l'impondérable faculté humaine qu'est la musique pût suivre l'effort mathématique des sciences sur cette voie et, au besoin, y aider. Mais le chant du peuple n'est-il pas l'argile sur laquelle l'esprit des êtres et des temps laisse, peut-être, la plus vivante, la plus saisissante empreinte? Et ne serait-il pas intéressant que le musicien, en rapprochant des sondages de la science le résultat de ses propres observations, vint ajouter encore au domaine des recherches comparées? Par exemple, puisque certains phrénologistes inclinent à penser que l'élément africain (berbère notamment) joue un rôle important dans l'ascendance basque, il devient curieux de connaître si les caractéristiques de cet élément se présentent aussi dans le chant populaire traditionnel. Et, en effet, on trouve que le fragment suivant, tiré de la danse *Quarrentaco erregula*, serait de nature à justifier cette opinion :



On peut constater que certaines formes de ces fragments appartiennent à la gamme arabe.



Du reste, le caractère oriental de l'exemple est frappant pour quiconque a voyagé dans la Méditerranée islamique. Du grouillement lumineux des marchés marocains s'élèvent d'analogues mélopées. En Grèce, la mer au bleu solide, les îles d'or exhalent des choses du même style, dans des allures que l'on retrouve encore en Turquie, sous l'ombre fraîche des platanes, aux comédies dansées des théâtres d'été.

M. Bourgault-Ducoudray, à qui ces fragments furent communiqués par l'auteur de cet article, lui répondit : « C'est la première fois que je vois une trace de l'empreinte arabe dans les chants basques. Cette empreinte est indiscutable; cela peut servir aux ethnographes pour édifier des hypothèses nouvelles. »

Maintenant, la question serait de savoir si cette empreinte est le résultat d'un frottement avec les conquérants maures de l'Espagne, ou bien l'effet de l'élément berbère originel. Alors une discussion est ouverte qu'il n'appartient pas à cette étude de développer.

Pour l'humanité, avide de prendre toujours plus conscience d'elle-même, il est à désirer que les recherches sur l'origine basque aboutissent à quelque décisif résultat. Mais, à l'âge actuel, un prisme de mystère continue à envelopper le *Pays*. L'artiste, amant de l'illusion, ne regrettera pas la brume où se fond l'horizon d'un peuple énigmatique. Cette incertitude n'apporte-t-elle pas dans l'histoire ce que les enveloppements d'atmosphère mettent dans la nature? Ne donne-t-elle pas à cette contrée le charme anxieux et subtil des choses jamais complètement devinées? Car c'est le pays où, les pas assourdis d'espadrilles, l'on marche silencieusement, comme des âmes, le long de routes si blanches parfois qu'à la lueur des astres elles semblent des voies lactées sur la terre. C'est le pays où, les jours de fête,

se tiennent des tournois d'improvisations poétiques, des joutes pour exhaler, jusqu'à perte d'haleine, d'interminables modulations transmises par les âges redoutables : cris miauleurs d'alarme, de défi, de triomphe; toute la hurlante vie des tribus ancestrales. C'est le pays où l'on danse avec des épées et des boucliers, avec des *maquilak* (bâtons ferrés peut-être dégénérés des anciennes massues) et des arcs fleuris. C'est le pays des jeux athlétiques de la *Pelota*, lorsque, dans la lumière apaisée et l'ombre allongée des montagnes, le garçon robuste, au bras prolongé du *chistera* d'osier, renvoie avec violence la balle contre le *fronton*, ou bien, pour la ressaisir, bondit, tel un chat, dans l'azur. C'est enfin le pays de l'*Aurresku*, danse de courtoisie et d'héroïsme, pleine de sauts légers, de saluts, de redressements fiers, se déroulant aux sons aigus et à la percussion nerveuse d'instruments traditionnels, pendant que les cimes tourmentées des montagnes semblent, comme les amoureux, la danser.

***

L'Aurresku et autres danses. — L'*Aurresku* tire son nom de la première de ses quatre figures, où le chef de file (*aurresku*) joue le rôle principal. Les quatre figures fondamentales et obligatoires de l'*Aurresku* sont :

1. *Aurresku* ou *Guizon dantza;*
2. *Contrapas* ou *Andreen deieco soñua.*
3. *Zortzico* à 5/8.
4. *Arin-arin.*

Après l'Aurresku (1re main), la personnalité la plus importante du ballet est l'*Atzesku* (dernière main). L'Aurresku et l'Atzesku dirigent le bal, saluent les élues de leurs compagnons et leur font les honneurs quand ceux-ci les présentent. Les danseurs, en se tenant par la main, vont se placer devant l'Autorité (représentée par l'Alcade et son conseil), les garçons généralement en blanc, avec la note vive de la ceinture et du béret rouges; les filles au hasard de leur coquetterie qui leur fait arborer des tons clairs et frais, et presque toujours nu-tête, leurs abondantes chevelures au soleil.

Aurresku ou Guizon dantza. — Les tambours crépitent. Le chef de file, l'Aurresku, lance son béret à terre et, dans une bizarre étiquette de pirouettes et de sautillements, salue l'Alcade, puis retourne se placer à la tête de la chaîne, qui, après un tour de place, vient s'arrêter devant la fille que le chef a choisie pour danseuse.



Contrapas ou Andreen deieco soñua. — Quatre danseurs sortent de la chaîne et, avec des marques élégantes de respect, accompagnent l'Elue au centre de la place, où l'Aurresku va la saluer, béret bas et les bras en amphore. Puis l'Aurresku tend son mouchoir à l'Elue (les mains ne devant pas se toucher), et tous deux rentrent dans la chaîne.



Ensuite l'Atzesku choisit sa danseuse dans la même forme que l'Aurresku.

Zortzico à 5/8. — Le zortzico suit; la théorie dessinant des rondes avec des moments d'arrêt, l'Aurresku exécutant une variation de pirouettes et de sauts.



Danses intercalées dans l'Aurresku (Voir plus haut). — On intercale souvent d'autres danses dans l'Aurresku, comme :

1° Le *Zortzico* à 2/4, entre l'*Aurresku* et le *Contrapas*.



2° L'*Aceri dantza* (danse du renard), entre le *Contrapas* et le *Zortzico* à 5/8.



Dans l'*Aceri dantza*, le couple de tête de la théorie (le garçon dansant et la jeune fille se laissant entraîner) passe à la fin de la file chaque fois que l'air se termine. La mélodie est à répéter jusqu'à ce que tous les couples aient effectué successivement ce mouvement.

3° Le *Fandango* et la *Contradantza* (ces deux figures inséparables) entre le *Zortzico* à 5/8 et l'*Arin-Arin*.

Fandango (Fragments).





Le *Fandango,* excessivement répandu de nos jours dans les provinces basques, n'est autre qu'un frère de la Jota, dont il ne diffère que par de très légers détails de style.

Il n'apparaîtrait donc déjà pas à ce titre comme une danse de pure origine basque, et, si l'on considère surtout la place qu'il occupe dans la chorégraphie andalouse, son origine appelle vers des voies toutes différentes d'investigation. Certain « Philosophe voyageur de Syrie et d'Égypte[2] » avance même que « cette danse, apportée de Carthage à Rome, annonça la chute des mœurs républicaines et, finalement, se perpétua en Espagne par les Arabes sous le nom de fandango ».

D'où qu'il provienne, le Fandango a dû s'introduire, à une époque peu reculée, dans les danses basques, comme certaines locutions espagnoles et françaises ont pénétré la pure langue euskarienne. Et c'est peut-être là, dissimulée sous tant de transformations, une conquête attardée du monde arabe.

L'Aurresku se termine par le frénétique Arin-Arin, où les couples semblent pris d'un infernal mouvement perpétuel, comme si l'invisible « Debrua », le diable, se fût immiscé dans le bal.

ARIN-ARIN.



Extrait de *Colección de aires Vascongados* arrangés pour le piano par W. K. Dotezio, éditeur. Dans ce recueil cet air est signalé comme ancien.

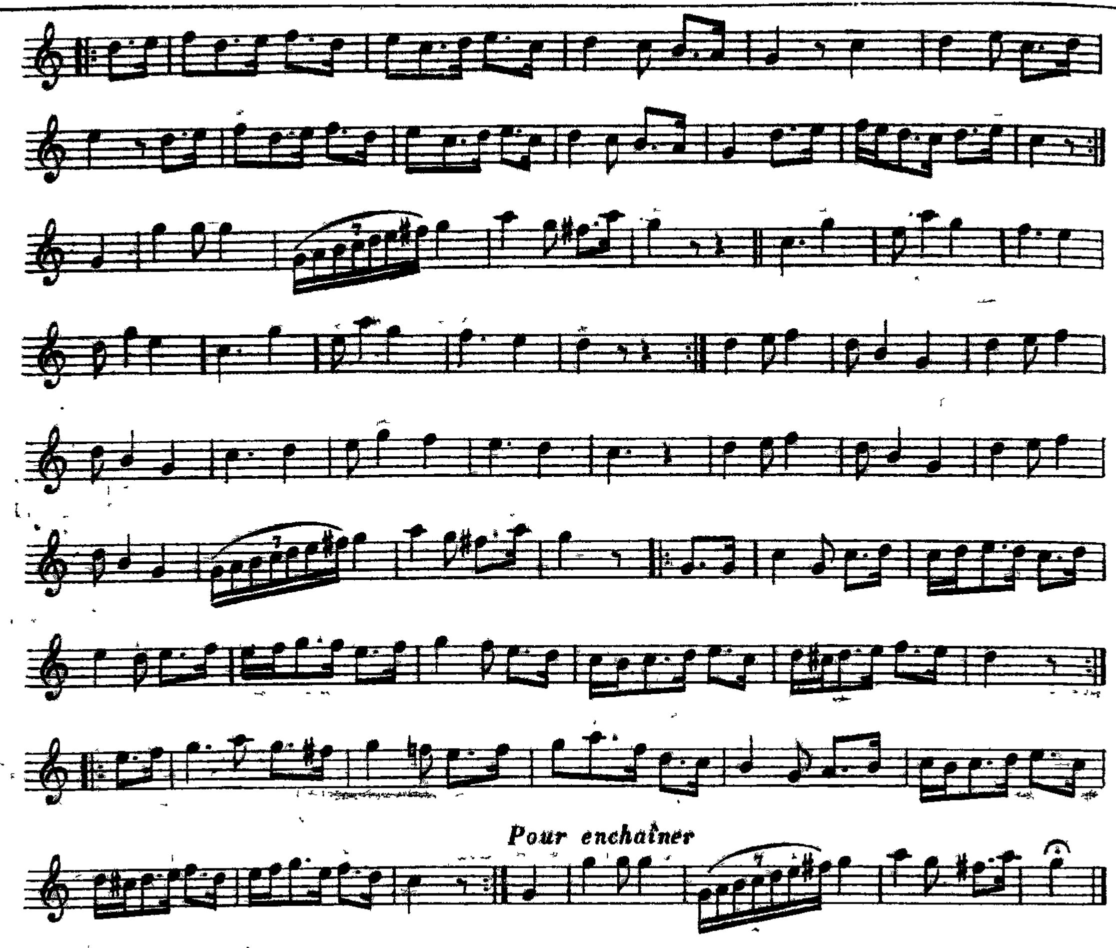
* * *

L'*Aurresku* est la plus pratiquée des danses basques, dont Iztueta, dans son ouvrage *Guipuzcoaco Dantzak* (1824), donne l'énumération suivante :

1. *Aurresku* ou *guizon dantza :* danse de l'homme.
2. *Gazte dantza :* danse de la jeunesse.
3. *Etche andre dantza :* danse de la maîtresse de maison.
4. *Galayen esku-dantza :* danse des galants.
5. *Nescachen esku-dantza :* danse des filles.
6. *Edate dantza :* danse de la boisson.
7. *Ezpata dantza :* danse des épées.



1. Cet exemple de fandango est vraisemblablement une adaptation à cette danse d'une pièce pour guitare du XVIIIe siècle.
2. Iztueta, *Guipuzcoaco dantzak* (1824).



8. *Brokel dantza* : danse des boucliers.



9. *Pordon dantza* : danse des bâtons (ou des « machilak »).



10. *Jorrai dantza.*
11. *Aceri dantza* : danse du renard.
12. *Bizcai dantza* : danse de Biscaye.
13. *Cuarentako erreguela* : règle de 40.
14. *San Sebastian* : saint Sébastien.
15. *Galantak* : les galants.
16. *Chanchacac.*
17. *Eun ducatecoak* : les cent ducats.
18. *Betronio chikia* : le petit Betronio.
19. *Betronio andia* : le grand Betronio.
20. *Azalandare* : la plantation des choux.
21. *Erreguela Zarra* : la vieille règle.
22. *Eunda bicoa* : de cent et deux.
23. *Amorea Magaritacho* : amour de Marguerite.
24. *Erribera* : du rivage.
25. *Punta-motz.*
26. *Ondarrabia andia* : le grand Fontarabie.
27. *Ondarabia chikia* : le petit Fontarabie.
28. *Naparcho* : la petite Navarre.
29. *Ormachulo* : trou du mur.
30. *Upelategui* : danse des tonnes.
31. *Chipiritona* :
32. *Errreberenzia* : la révérence.
33. *Chacolin* : vin léger du pays.
34. *Mizpirotz.*
35. *Graziana.*
36. *Billanzicoa* : danse de Noël.

BILLANZICOA.



Le même air se répète ensuite tout entier en dédoublant les valeurs :



Selon l'esprit de la véritable tradition, les danses, avant d'être exécutées, doivent recevoir la sanction solennelle de l'Autorité, laquelle s'incarne dans la personne de l'Alcade, qui souvent dirige le ballet. Aux jours de fêtes importantes, de commémoration nationale, les juntes de jadis ouvraient elles-mêmes le bal, rôle que de nos jours assument les députations.

Manuel de Larramendi[1] écrit que « lorsque le roi traversait les provinces basques, on dansait devant lui l'Aurresku, comme plus digne de le fêter par son caractère élégant et héroïque. Elle fut exécutée à Hernani devant Philippe V, lequel déclara préférer de toutes ses figures la danse des épées comme la plus martiale ».

Dans cette citation, la danse des épées fait partie de l'Aurresku, ce qui indique que la composition des danses formant l'Aurresku, à part les quatre figures fondamentales, ne doit pas être envisagée d'une façon trop rigide et varie selon les circonstances, comme on le constate encore à propos de la danse des épées, dans le passage suivant du livre d'Iztueta :

« Les dimanches et jours de fête, les hommes et les femmes se réunissent sur la place publique pour danser au son du « tamboril » (ttun-ttun) et du « Silbo » (Silbotia), que certains croient être la fameuse vascatibia des anciens, c'est-à-dire la flûte des Basques. Les danses sont graves et majestueuses, spécialement au moment où les hommes seuls les commencent, exécutant beaucoup de cérémonies et courtoisies jusqu'à ce que se présentent les femmes, qui, alors, se mettent à danser ce que l'on appelle Zortzico. En plus de cette danse, il y en a d'autres, comme la « Danse des Epées » (Ezpata dantza) le jour du Corpus et des saints patrons des villages. En l'an 1660, alors que Philippe IV assistait à la procession du Corpus à Saint-Sébastien, cent hommes dansèrent ce pas, et l'on conserve encore un distique basque qui exprime ainsi ce genre de danse :

Carlos quintoren baratzan Aquerrac ezpata dantzan.	Dans le jardin de Charles-Quint Les boucs dansent avec des épées.

Ce qui, peut-être, est une satire contre certains des nombreux Basques qui fréquentaient la cour de Charles-Quint. Dans la ville de Tolosa il y a, le jour de Saint-Jean, son patron, une autre danse avec des bâtons[2] que l'on appelle « Pordon dantza », en mémoire de la célèbre bataille de Béotibar, au rio de Berastegui[3]. »

* * *

On constatera que plusieurs des exemples musicaux donnés dans ce chapitre sont d'une assez vulgaire essence. Les plus anciens ne semblent pas remonter au delà du XVIII[e] siècle. On les présente ici plutôt pour offrir une idée du mouvement des danses que pour suggérer l'impression du vrai style mélodique basque, mieux conservé par la chanson.

Il y a longtemps, hélas! que l'esprit musical des « provinces » s'efface peu à peu devant l'importation des airs à la mode adaptés aux rythmes du pays. Les improvisations de certains « tamborileros », plus ou moins influencés par les effluves mélodiques de Paris ou d'Italie, n'ont pas été pour peu dans cette œuvre d'altération et d'oubli. C'est ainsi que l'on voit sautiller « Il pleut, bergère, » pour accompagner l'ancestral « Makila dantza » :



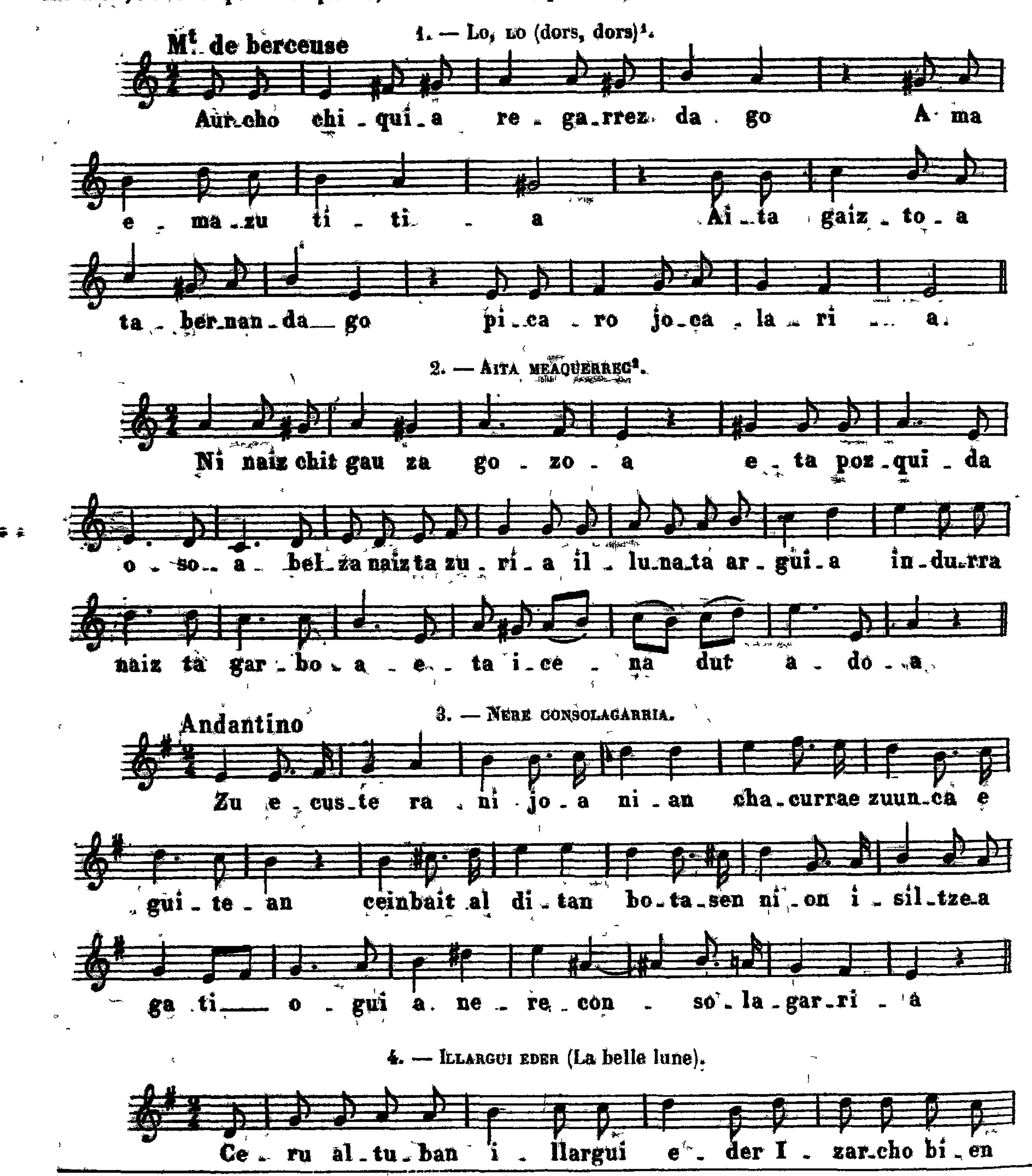
C'est encore ainsi que l'hymne national basque *Guernicaco arbola* s'affuble d'une poncive mélodie italienne et, malgré la résistance du beau rythme de Zortzico à 5/8, sombre dans la vulgarité. Le véritable motif personnificateur des Basques est encore à trouver; pour cela, il faudra le chercher parmi les plus anciennes inspirations du pays, aux plus profondes racines du chêne sacré de Guernica.

1. Jésuite né à Andoain (Guipuzcoa) en 1690, mort à Loyola en 1766.
2. *Makila dantza.*
3. Gagnée par les Guipuzcoans, sous les ordres de Gil Lopez de Oñez, sur les Navarrais, le 19 septembre 1321.

*
* *

Les chants. — La chanson, aux pays basques, se détache franchement, comme style et comme sentiments, des autres mélodies de la péninsule. Telle la contrée elle-même, elle constitue un tout; elle est aussi spéciale que la langue basque, aussi mystérieuse d'origine que les tribus dont elle dit l'âme.

Ici, le cœur tendre d'une mère berce le sommeil d'un enfant en des notes profondes et ravies, au seuil de la maison séculaire, mais toujours blanche, où tant d'aïeux furent bercés par leur mère aussi et par la mort. Là, un fiancé qui s'exile pleure, dans l'immense angoisse de laisser sa fiancée seule « au milieu des hommes ». Ailleurs, un autre amant exhale son cœur à sa *maitea*, et, les espadrilles étouffant les pas des amoureux, ce sera, sous l'éclairage sourd d'Illargia la lune, comme le jasement de tendres fantômes. Dans l'enthousiasme du jour renaissant, de rudes gars chantent le soleil ainsi qu'un dieu. Une jeune maîtresse de maison dit le poème simple du foyer avec une telle force primitive que l'on croirait entendre un chant de barde. Enfin, jamais l'impression d'une humanité plus pure, plus originale et plus poétique n'aura frappé le voyageur, qui sentira monter en lui cette mélancolique exclamation : « Et tout cela, pourtant, s'en va! »



1. Les numéros 1, 3 et 4 recueillis par M. J.-A. Santesteban, de Saint-Sébastien.

2. Tiré de *Euscaldun ancina ancinaco*, recueil de danses et chansons basques, par Juan Ignacio de Iztueta (Saint-Sébastien, 1826).



***

Les instruments. — Dans les grandes cités basques, comme Saint-Sébastien, la mairie entretient une troupe de quatre musiciens chargés de faire danser au peuple les pas ancestraux au son des instruments traditionnels. Vêtus à la mode du XVIII[e] siècle, ces gens soufflent et rythment des airs fanés au moyen d'un grand flûteau appelé *silbotia*, de deux autres plus petits nommés *chistuak*, joués en même temps que deux *tiun-tiunak*[1] (petits tambourins), et enfin d'un *atabal*, espèce de caisse claire.

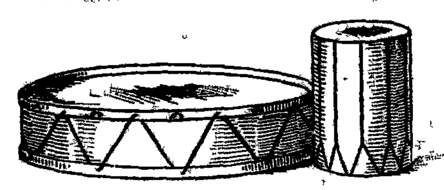
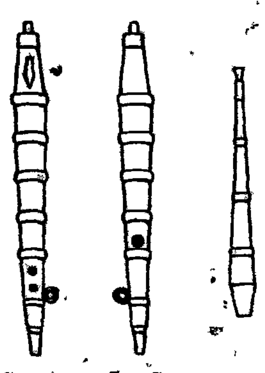


Fig. 338. — *Atabal* et *tiun-tiun*.

Atabal est l'ancienne dénomination espagnole du tambour militaire. C'est le grand tambour plat.
Le *tiun-tiun* est un petit tambour plus étroit et allongé que le *tamboril*, représenté page 2365, fig. 341.

La Navarre.

La Navarre ne présente pas un caractère absolument à part. Elle est plutôt une zone de transition entre ces trois fortes *personnalités* : le pays basque, la Castille et l'Aragon. Les Zortzicos, avec le reste du folk-lore basque, y pénètrent par l'ouest et courent la montagne jusqu'à voisiner, à l'est, avec la vallée d'Ansó. Par le sud monte le sens mélancolique des



Face A. Face B.

Fig. 339. — Grand *silboa* et petit *silboa*.

Ce sont les *chistuak* ou *chikulak* du pays basque et encore le *flariol* catalan, flûte à bec, à bouche biseautée et tuyau ouvert. La dénomination petit ou grand correspond aux spécimens TIPLE aigu et *tiple*. Le silboa se tient de la main gauche tandis que la main droite frappe les cordes du tambourin.

mélopées castillanes, et le grand coup de soleil de la *Jota* promène, un peu par toute la province, l'ardente nervosité du proche Aragon.

Jota, dite navarraise, mais pratiquée aussi en Aragon :



1. J'orthographie ce nom d'après la sonorité que je lui ai entendu donner, ne l'ayant jamais vu écrit.



CHAPITRE II

Les Castilles.

L'aspect. — Des horizons de sierras lointaines, là-bas où le ciel verdit. Tout le grand champ de l'air ravagé du galop fou des nuages que fouette le vent. Après des plaines, d'autres plaines accompagnées du rythme constant de coteaux tristes; puis, le vide encore, le désert toujours et l'oubli.

De solitude en solitude, une église se dresse; tassées contre elle, des maisons rampent. Ce sont des villes, ou plutôt des excroissances, de singulières végétations du sol fauve dont elles ont le ton. Çà et là, rares, des gens y errent, des êtres de temps révolus, comme nés trop tard : l'homme dur, la femme bestiale, l'enfant grave.

Ici, la nature et l'homme ont travaillé largement, en peu de lignes, en vastes surfaces, avec des traits énergiques qui résument, bloquent, massent, dans le calme d'une sobre audace. Rien d'occidental dans l'aspect : au lieu d'enveloppements, des rudesses; en place de charme, des accents; le pittoresque remplacé par une hostile grandeur. En somme, pas de compositions accidentées et amusantes, mais deux déserts immenses : celui de la terre rousse, crispée de plateaux livides et de sierras; celui du ciel lumineux, que drapent de vastes nuages. L'ensemble y impose au détail ses lois de largeur. Le monument est en surfaces nues, avare d'ornements, comme aride; l'individu a peu de gestes, la silhouette campée d'un bloc. Avec cela, des avatars de nature, d'art et d'humanité : des lits de fleuve à sec pour des ruisseaux enjambés de ponts monumentaux; des cathédrales pour des villages; des allures de Cid pour des mendiants; mais toujours des conceptions à grands coups où, comme la vérité, l'erreur resplendit et triomphe.

***

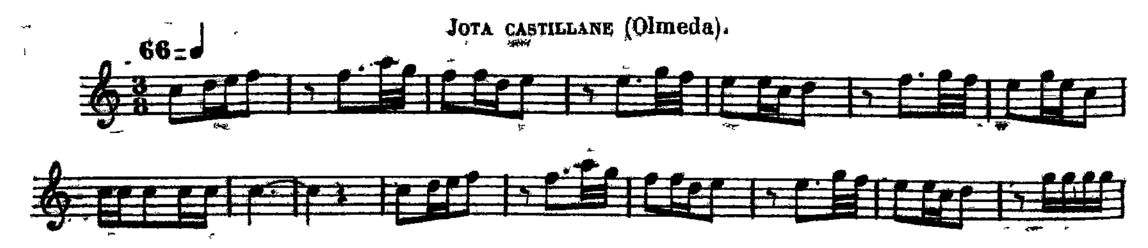
Les danses. — La Vieille Castille est tout particulièrement dotée en danses populaires. On y trouve, sous le nom d'*Al Agudo*, un pas que l'homme et la femme exécutent en face l'un de l'autre, sans se toucher, la femme conservant rigoureusement les yeux baissés. Le style en diffère selon les endroits : ici, les couples ne doivent pas se mouvoir en dehors de l'emplacement qu'ils occupaient au début de la danse; ailleurs, ils dessineront constamment des angles, de manière à ce que jamais deux couples voisins n'évoluent dans la même direction, constituant ainsi une théorie en zigzags.

Al Agudo (d'après Olmeda).



La *Jota* castillane, autrement appelée *A lo llano*, est d'une allure un peu moins dégagée et vive que les jotas navarraises et aragonaises, dont elle observe le pas.

Jota castillane (Olmeda).





Une danse particulièrement intéressante, au point de vue rythmique, est la *Rueda,* espèce de ronde où, sans se toucher, on danse et marche alternativement.

Il est des ruedas à 2/4 et à 3/8, mais les plus caractéristiques comme les plus anciennes sont à 5/8.

RUEDA (Olmeda).



Voici comment mon maître en folk-lore castillan, don Federico Olmeda, me démontrait la différence entre le zortzico basque et la *Rueda* castillane :



Les ruedas à 5/8 se déterminent nettement par le rythme qu'observent les danseurs ou les chanteurs en faisant du premier temps un temps fort, et du quatrième un temps faible. Inutile d'ajouter que les traiter autrement, à 3/4 par exemple (voir ci-contre), serait absolument en altérer la saveur et la vérité rythmiques.

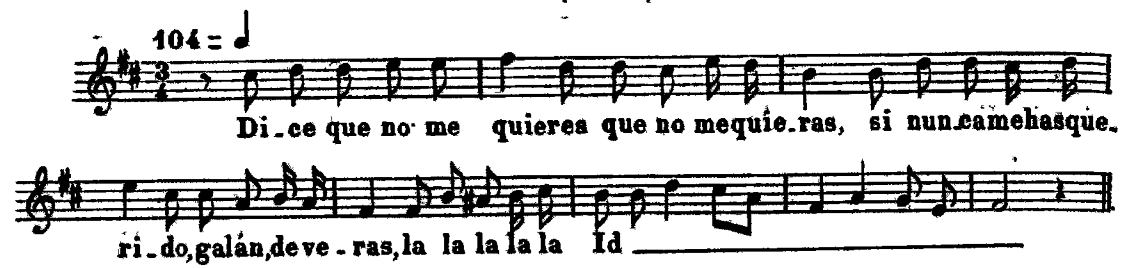


Sous des formes rustiques, on retrouve les *seguidillas-boleras,* les *boleros,* les *giraldillas,* etc.

SEGUIDILLA-BOLERO (Olmeda).



BOLERO (Olmeda).



Un pas amusant est l'*Entradilla*, exécuté par les danseurs devant les riches « caballeros » pour les inviter à participer aux dépenses de la fête.

ENTRADILLA (Olmeda).



Ce préambule terminé, il est d'usage de saluer les donateurs du cri de *Vivan los generosos!* (Vivent les généreux!)

Des danses particulières ont lieu du côté de Burgos, pour les fêtes du *Corpus y curpillos*. Elles se composent de huit jeux : 1° Ballet valencien; 2° Palillos; 3° Palillos dobles; 4° Arcos; 5° Espadas; 6° Canastillo; 7° Jota[1].

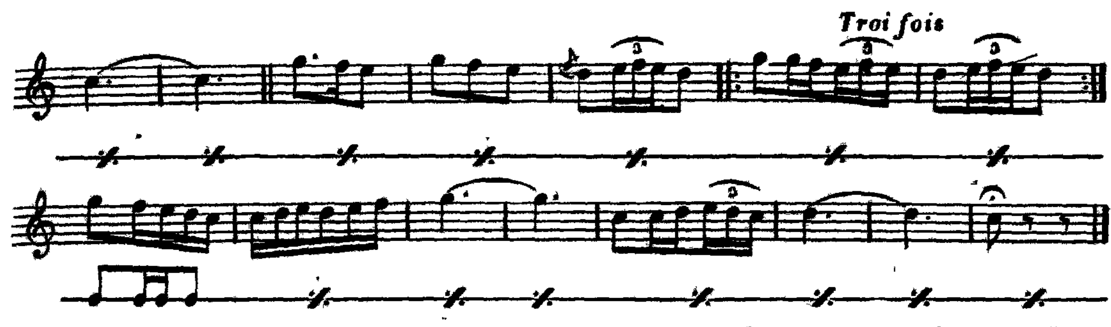
Nous retrouvons ici, avec les *Palillos* (bâtons), les *Espadas* (épées), le sens des danses basques *Makilu dantza* (danses du makila, bâton ferré) et *Espata dantza* (danses de l'épée). Dans *Gusman de Alfarache* on lit que la danse des épées s'exécutait aussi au royaume de Tolède, où des hommes, armés d'épées blanches, faisaient avec elles des moulinets, au cours de la *degollada* (la décapitation), figure nommée ainsi parce que les lames menaçantes encerclaient le cou du premier danseur, lequel, d'un mouvement gracieux, les évitait.

A la Noël, d'étranges et colossales silhouettes se prélassent grotesquement par les rues de Burgos, au son d'une grêle musique. Ce sont les *gigantones* (les géants), énormes personnages en carton que meuvent des individus dissimulés à leur intérieur. Cette coutume, d'ailleurs répandue à peu près dans toute l'Espagne, a fourni matière à l'imagination musicale des Castilles.

PASACALLE DE GIGANTONES (Olmeda).



1. La musique s'en trouve dans le remarquable ouvrage de don Federico Olmeda, *Folk-lore de Burgos*.



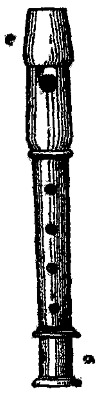


Fig. 340. — Pito.
Appelé encore *silvo* (ou *silbo*), *fluviol*, *chistua*, etc., suivant les provinces et, toujours selon les endroits, plus ou moins effilé de forme.

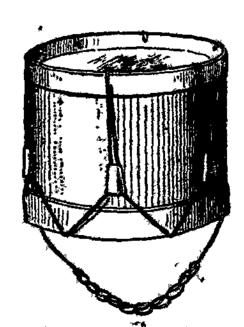


Fig. 341. — Tamboril.
Instrument accompagnant la dulzaina.
(V. p. 2367, fig. 342).

Du côté de Madrid, les danses que l'on pratiquait principalement étaient les *seguidillas madrileñas*, jotas un peu mâtinées de *sevillanas*.

Le style actuellement en vogue est l'*Agarrado*, appellation générique comprenant quelques pas plus ou moins dérivés des *habaneras* et, malheureusement aussi, les danses importées du reste de l'Europe.

En se laissant prendre aux nouveautés étrangères, en apprenant à mépriser son propre caractère, une race perd le meilleur de son sang artistique. Sous prétexte d'être de son temps, faut-il tout adopter des innovations des œuvres? Au moins devrait-on y faire un choix, en évitant d'altérer chez vous ce qui, par le travail les siècles, a créé votre propre figure? Ainsi, tout en prenant conseil des voisins, on s'élèverait sur soi-même.

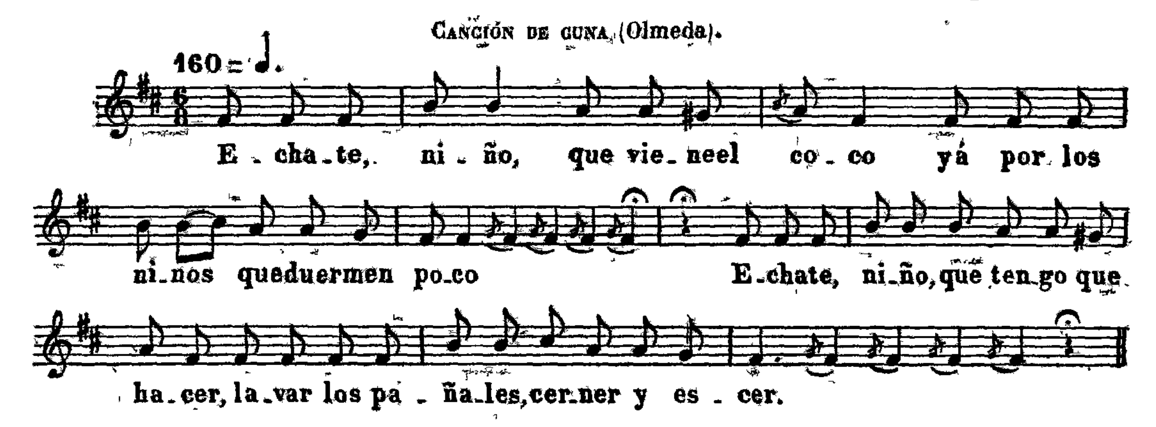
*
* *

Les chants. — On pourrait dire qu'il y a, en Castille, autant de commentaires chantés de la vie humaine que de manifestations de cette vie elle-même. Bercer un enfant, faucher les blés, vendanger, prier, aimer, mourir, tout, là-bas, fait jaillir le rythme et planer la mélodie.

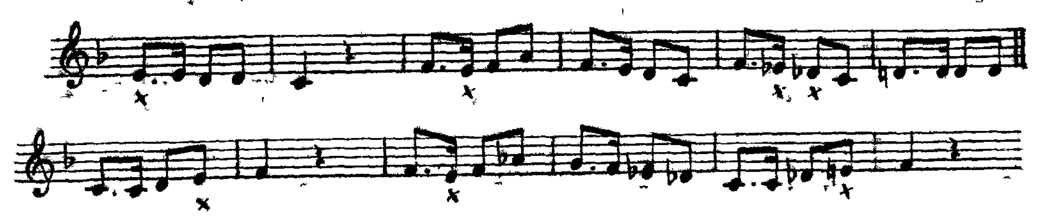
Mais c'est chez l'Aïeule surtout, la Vieille-Castille, que l'âme antique du sol trouve encore son meilleur refuge dans la forteresse du fatalisme et du sommeil.

Voici la chanson d'une mère berçant son petit en le menaçant tendrement du *Coco* (loup-garou) ravisseur de *niños* désobéissants.

La dernière note du thème se prolonge, brodée longuement, étendant l'impression à un lointain triste et grand comme ces plaines sans fin du pays où, avec l'enfant, s'endort le soir.



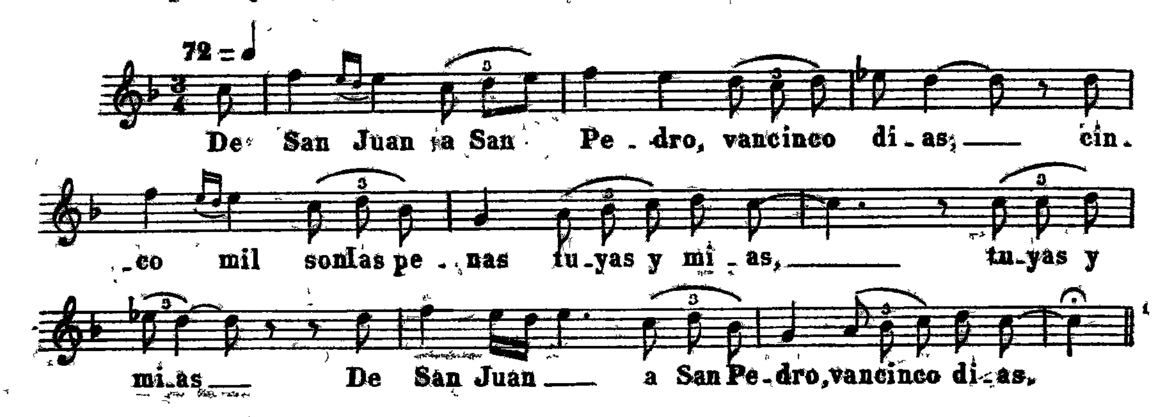
Dans le chant suivant, l'abaissement et le relèvement successifs de la note *La* pouvaient être considérés comme un vestige d'Orient. En effet, l'esprit musical arabe se complaît fréquemment dans le tournoiement autour d'une même note plusieurs fois modifiée, témoin ces fragments marocains :



Chanson castillane d'épithalame (Olmeda).



Dans un nombre considérable de chansons du pays, les mêmes traces se retrouvent. Même dans ce royaume de Castille qui lui a tant résisté, l'Islam a laissé son âpre empreinte, son chromatisme de minaret. Voici un autre exemple, mal dégagé de cette influence, où les deux âmes castillane et musulmane semblent se combattre :



Un autre cas d'influence, mais de tout autre provenance, se présente dans cette chanson d'enfant :[1]



Dans ce dernier exemple, on remarque les mots « Ambo á tó, » qui ne signifient rien en espagnol, mais où l'on peut reconnaître les termes français « Dans mon beau château, » mots chantés en France sur le même air. A quel fait rattacher cette influence? L'air en question n'est pas d'un style très ancien. Quelque paternel grognard de Napoléon, en faisant danser sur ses genoux une *niña* castillane, aura très bien pu en laisser la tradition. D'autres indices d'influences étrangères se rencontrent en Castille : on peut y entendre chanter *Marlborough*[2], et différents airs populaires de France plus ou moins altérés. C'est ainsi qu'en Galice les Français auront la surprise de reconnaître, en un air très connu là-bas, un vieil air : le sympathique *Monsieur Dumollet*.

Pour revenir aux vrais chants du sol, voici deux airs des montagnards de la région de Santander : le premier, grave et méditatif, comme lourd de la rêverie puissante des hauteurs; le second, plein du jeune élan d'un matin et du bonheur de vivre :



1. A remarquer, en outre, les rapports (transposés) de ce motif avec la chanson d'épithalame précédente. Les deux mélodies observent les mêmes intervalles, à part quelques différences d'altérations, et présentent un curieux exemple de la mutation du style religieux en style profane. Dans tous les folk-lore, en général, on trouve de fréquents échanges entre la prière et la chanson.

2. J'ai, du reste, entendu *Marlborough* en Angleterre et aux États-Unis, et chaque peuple croit cette chanson sienne.

Quasi Allegretto

1ª　2ª

LÉGENDE DE LA FIGURE

Espèce de hautbois primitif, de timbre aigu, pourvu d'anche double (comme celle du hautbois) et construit ordinairement en airain où en bois.
Change de nom selon les régions : *gralla* (Catalogne), *charamita* (Valence), *gaita* (Castille et Navarre).
L'instrument accompagnant la *dulzaina* est le tamboril (voir p. 2365).
Les *dulzainas* ou *chirimias* antiques sont les ancêtres du hautbois. Virdung, dans *Musica getutscht und aussgezove*, mentionne sept types de cette famille se combinant avec les instruments de même construction, mais de plus grande taille, appelés *bombardas*.

FIG. 342. *Dulzaina* ou *gaita*.

Les instruments. — Un peu par toute l'Espagne se trouve répandue la famille des *gaitas*, musettes et hautbois rustiques divisés en deux classes principales : la *gaita zamorana*, vulgairement appelée *oboe*, instrument sans clefs et délicatement construit; la *gaita gallegada* (gaita de Galice). Leur extension est de deux octaves. Toutes deux sont généralement accompagnées par le « tambour » et quelquefois par « el bombo » (grosse caisse) et les « platillos » (cymbales).

La *gaita* la plus usitée dans les Castilles est la *gaita zamorana*, qui procède des antiques *chirimias* et *bombardas*. Sa sonorité est aiguë et pénétrante (de là vient, probablement, l'expression populaire *Cantar una gaita*, équivalant à « chanter une scie »). De plus, la *gaita zamorana*[1] est dure au toucher. Son exécution est pénible.

La *gaita gallega* (voir Galice) se rencontrait beaucoup en Castille, surtout à Burgos, d'où elle disparait maintenant.

Les antiques *chirimias*[2] possédaient neuf trous produisant la gamme diatonique et quelques sons chromatiques. De ces neuf trous, six seulement se fermaient ou s'ouvraient avec les doigts. Les *chirimias* étaient de plusieurs proportions et formaient un ensemble complet auquel, parfois, la *bombarda* grave, appelée généralement *bajo*, servait de basse.

On retrouve des *chirimias* dans certaines régions d'Espagne, par exemple dans la province de Salamanque, sous le nom de *dulzainas peñarandinas*, et dans l'Amérique latine, au Mexique notamment.

Les *bombardas* constituaient par elles-mêmes une famille nombreuse. Elles étaient, ainsi que les *chirimias*, de bois entier et possédaient une, deux, trois ou quatre clefs. Certaines se nommaient « agudas » (aiguës), d'autres « medias » (moyennes), d'autres « bajas » (basses). Leur extension atteignait généralement deux octaves.

Un tambour de Basque, appelé *pandereta*, se joint souvent aux orchestres rustiques, ainsi que, parfois, le *hierillo* (triangle).

Un curieux et bizarre instrument est le *zambomba*[3], dont retentissent les rues à la Noël et qui sert à accompagner les « pastorales » (villancicos de Noël). Le son est produit par une baguette ronde en contact avec une peau tendue sur une boîte faisant caisse sonore. Le résultat a quelque chose de grotesque et d'un peu effrayant.

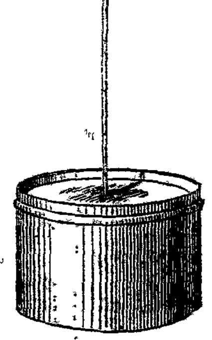


FIG. 343. — Zambomba.

CHAPITRE III

Les Asturies et la Galice. Léon. — L'Estramadure.

L'Armorique espagnole. — Les gens de ces contrées, surtout ceux de la Galice, font penser aux populations celtes de Bretagne, dont ils ont un peu la robustesse et le caractère concentré. On retrouve, du reste, dans leur région, des traces du même atavisme comme, par exemple, les souvenirs druidiques des dolmens et des menhirs. La paix mélancolique et grave d'ici (plus lumineuse cependant que celle de l'autre Armorique) accuse encore cette ressemblance. Et ne passe-t-il pas, en effet, dans le motif suivant, quelque chose de la plainte tranquille du chalumeau de « Tristan »?

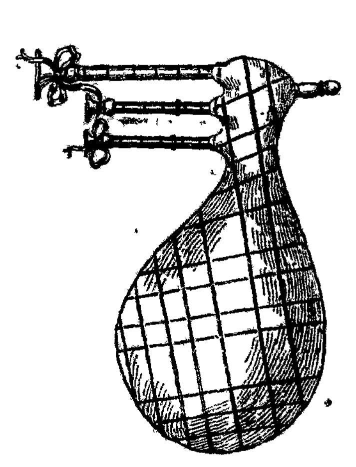


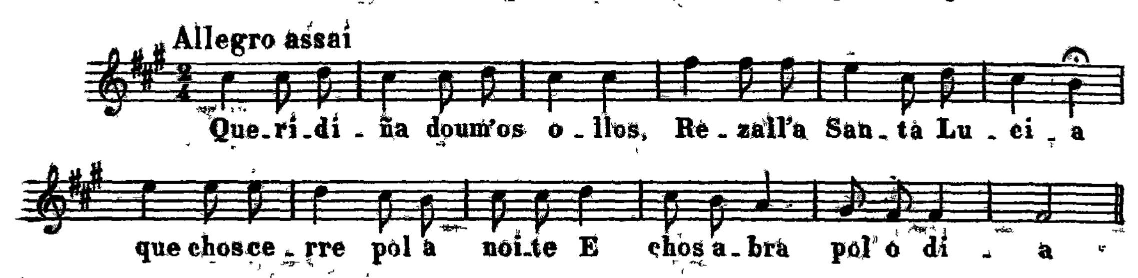
FIG. 344. — Gaita gallega[4].

1. F. Pedrell dit que les noms « gaita zamorana, gaita gallega » et « dulzaina », sont des dénominations fausses, quoique populaires, de la cornemuse. (Voir ci-contre, fig. 344, gaita gallega.)
2. Une espèce de compromis rustique entre le hautbois et la clarinette.
3. Que l'on retrouve un peu partout, en Espagne.
4. La *gaita* de Galice, *gaita gallega*, rappelle le biniou breton. Elle se compose d'un réceptacle en peau contenant la quantité d'air qu'en soufflant y introduit le musicien (*gaitero*). De ce réceptacle,

AIR DE GAITA (Galice), d'après Inzenga.



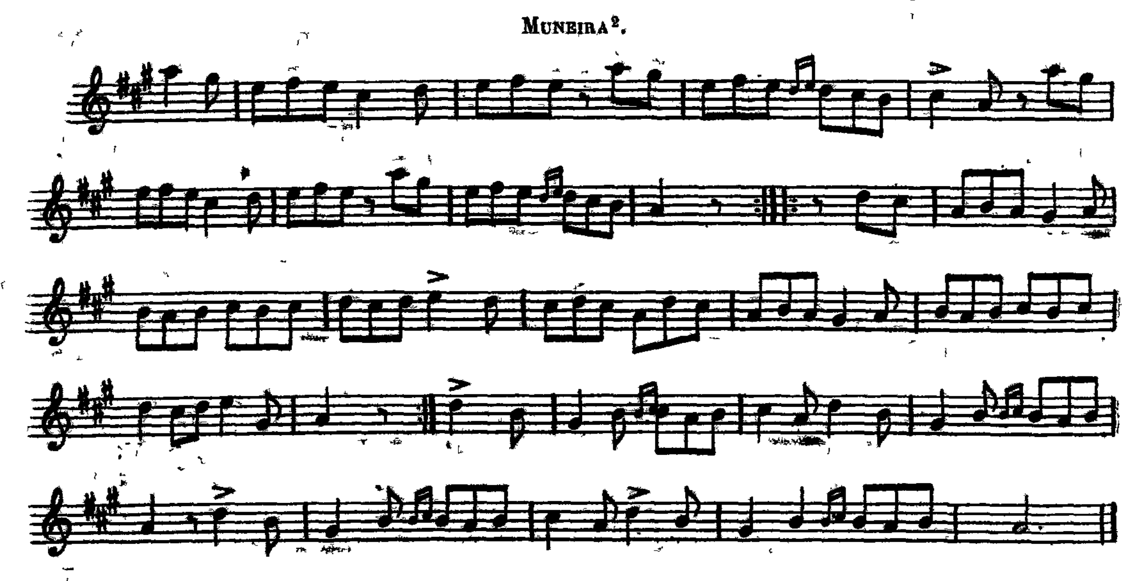
CHANT DE LA VALLÉE DE VIVERO (province de Lago, Galice), d'après Inzenga.



La Muneira était la danse la plus ancienne de la Galice. On peut maintenant en parler au passé, car elle s'est presque complètement évanouie devant l'*Agarrado*[1], envahisseur de toute l'Espagne.

Emilia Pardo Bazan écrit que c'était, jadis, sous les châtaigniers fleuris, une danse d'allure héroïque et pleine de défi chez l'homme, pudique et réservée chez la femme, pendant que les vieillards, assis dans l'ombre verte, contemplaient ces jeux du printemps.

MUNEIRA[2].



Dans certaines régions (Avia et Miño) seules, quelques familles nobles connaissent les vraies traditions de la *Muneira ribeirana* avec son pas du *Sacramento*.

De même, la très antique *Danza Prima* s'efface des Asturies, encore retrouvable cependant dans quelques villages perdus où l'on chante aussi la *giraldilla*.

que le *gaitero* soutient et presse avec le bras droit, s'échappent un, deux ou trois tubes à six trous, destinés à produire les sons sous les doigts des deux mains.

Il y a, en plus, un ou deux tubes, émettant chacun un son invariable, servant de pédales au chant et d'issues à l'air. Si le tube est unique, on entend la tonique; s'il est double, la tonique et la dominante.

1. Voir Castille, p. 2365.

2. L'auteur regrette de fournir un exemple aussi trivial, n'ayant pas eu le loisir de constater par lui-même si des motifs plus intéressants, dérivés de cette danse, subsistent encore en Galice.

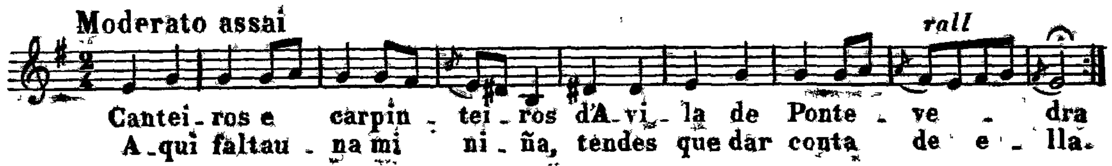
DANZA PRIMA (d'après J. Hurtade).



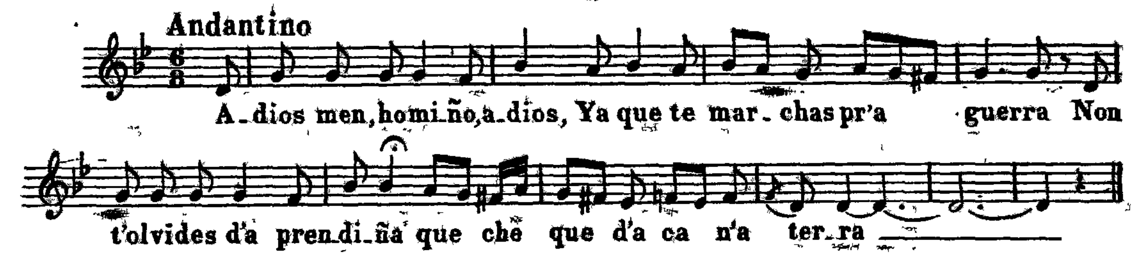
Selon Soriano Fuertes (*Historia de la música española*), un sage écrivain des Asturies aurait assuré que la *danza prima* (la danse première) fut ainsi nommée « pour avoir été la première danse exécutée après l'arrivée de l'Évangile ». Pedrell, en même temps que le dictionnaire de l'Académie espagnole, la déclare commune aux Asturies et à la Galice. Elle forme une ronde de nombreuses personnes enchevêtrant leurs mains. Une d'elles entonne une cantilène, à laquelle les autres répondent en refrain.



I. — AIR DE PONTEVEDRA (d'après Inzenga).



II. — (D'après Inzenga).



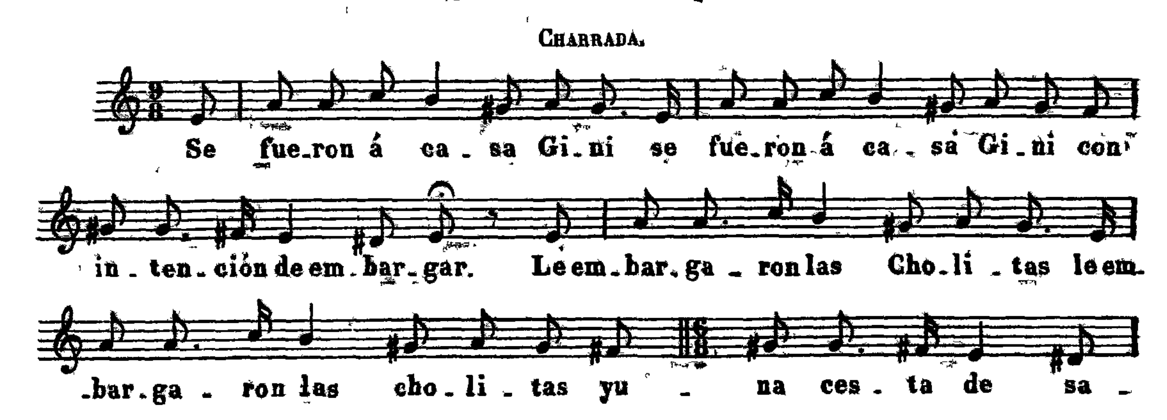
Province de Léon.

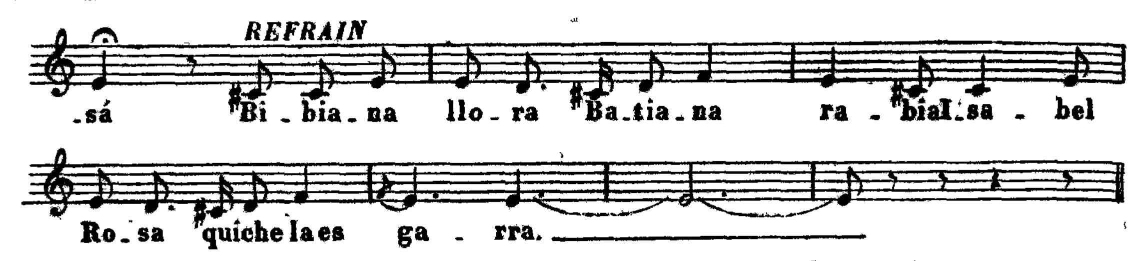
Le folk-lore de cette province se confond assez, comme caractère, avec celui des Castilles. C'est le même genre de mélopées accompagnant des travaux agraires, de chansons dansantes sur des paroles amoureuses ou satiriques, de litanies pour de pieuses adorations.

Cependant, du côté de Salamanque, dans cette contrée où, avec un entêtement particulier, la vieille Espagne persiste à ne pas mourir, il convient de signaler une danse autochtone : la *Charrada*, où l'Aurresku des Basques est remplacé par le *Charro* ou premier danseur. Ce dernier, comme son confrère du Nord, choisit sa danseuse et, en face d'elle, ouvre le bal par une série de petits gigotements et de pointes.

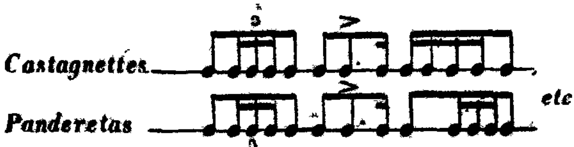
Lorsque cette danse s'exécute à l'occasion d'une noce, on met sur la table un gâteau (*bollo*) auquel le charro ayant le mieux dansé a droit.

CHARRADA.

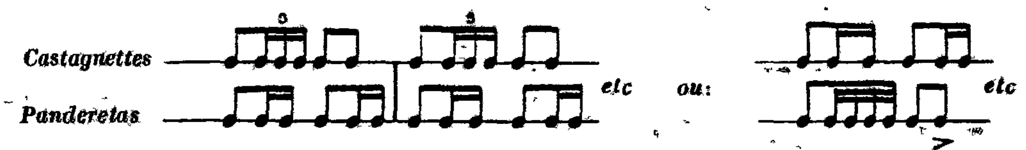




Les castagnettes et les *panderetas* (tambours de Basque) accompagnent la *Charrada* à 9/8 avec les rythmes suivants :

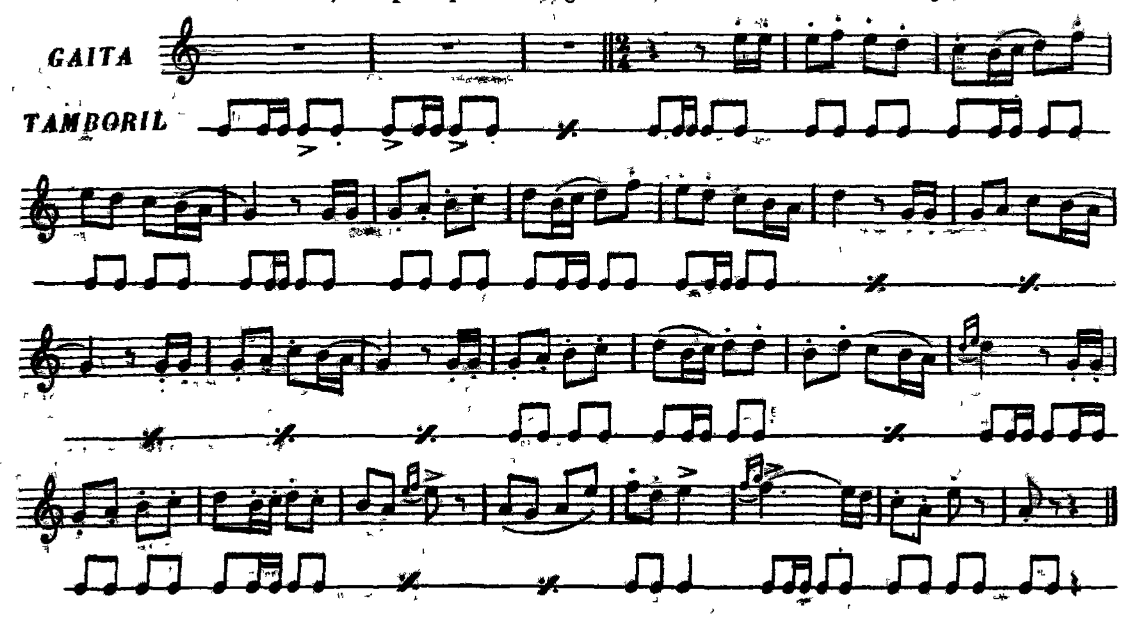


Il y a aussi des *Charradas* à 2/4 que les mêmes instruments secondent ainsi :



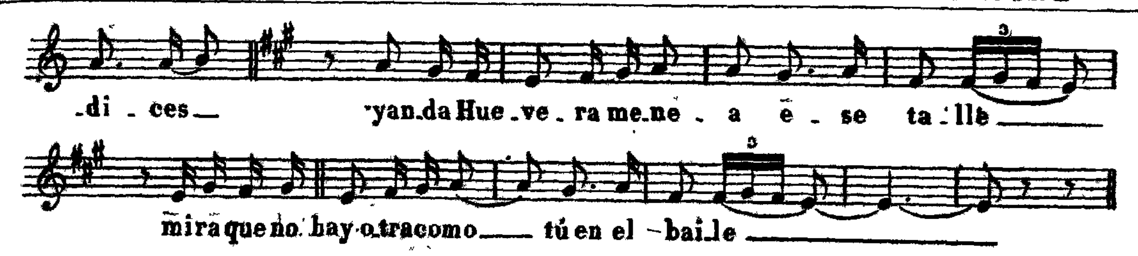
En d'autres lieux de la province, le *bollo* est remplacé par la *rosca* (pain aux œufs), qui donne lieu à une danse spéciale, cependant dérivée de la *charrada* à 2/4.

Baile de Rosca, composé par Santiago Moro, tambourilier de Villavieja.

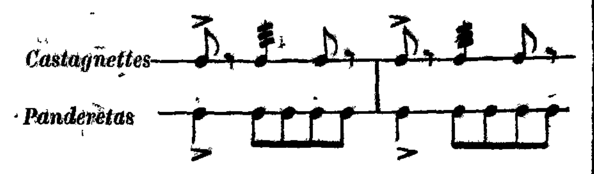


Fandango Salmantino (Fandango de Salamanque, d'après Ledesma).





L'accompagnement de castagnettes et de *panderetas* s'effectue comme il suit pour les *fandangos* et *jotas salmantinos* :



Ce rythme, de même que celui indiqué pour la *Charrada*, se répète d'une façon identique lorsque ces danses sont accompagnées de la gaita et du *Tamboril* en plus.

L'Estremadure.

Consultées par l'auteur de ce travail, plusieurs personnalités espagnoles ont déclaré ignorer que l'Estremadure présentât, au point de vue des coutumes et du folk-lore, un intérêt local quelconque.

Nous nous bornerons donc à consigner le seul document parvenu à notre connaissance, n'ayant pu jusqu'ici étudier cette région par nous-même.

Le Cerendero (d'après José Cabas).



CHAPITRE IV

L'Aragon.

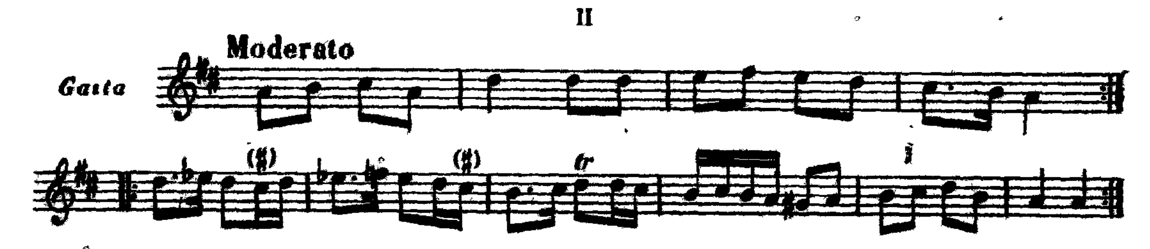
Les deux zones de l'Aragon. — L'Aragon peut se diviser en deux zones de caractères très tranchés : l'Aragon des montagnes et celui de la plaine ou terre basse (*tierra baja*). Les motifs populaires ont subi la différence de ces caractères : souvent communs à tout l'Aragon, ils se spécialisent dans chaque région par une modification plus ou moins importante des rythmes, de la ligne mélodique et des ornements.

Dans les montagnes, les chants du côté d'Ansó ont un charme particulier, car les races ont, là-bas, maintenu avec plus de force leurs coutumes ancestrales. En parcourant cette contrée, le musicien rencontrera un site dont la légende est de nature à l'intéresser. Non loin de Jaca subsiste encore le couvent (on pourrait dire la forteresse) de San Juan de la Peña. Là, dans une solitude presque inaccessible, une congrégation bizarre gardait, par la prière et par les armes, une très mystérieuse et très sainte relique. Et beaucoup se demandent si ce roc isolé, qu'une sorte de mélancolie sacrée semble élever encore, n'aurait pas porté, jadis, le saint Graal.

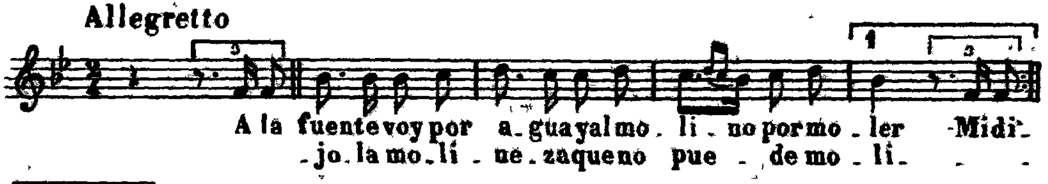
En cheminant plus loin encore, toujours vers l'ouest, après des gorges en dédales qui en rendent l'abord plus mystérieux, on trouve, dans une vallée cachée, un village unique de caractère, Ansó. La baguette d'une fée a dû le faire dormir pendant des siècles. Elles viennent juste de se réveiller, les paysannes de l'Aragon d'autrefois. Prises dans une longue robe verte, les cheveux en diadème, le cou émergeant d'un collet Renaissance, elles marchent avec la dignité perdue des anciennes dames. Que le timbre grave et fêlé d'une cloche résonne, aussitôt la vision disparaît, ou plutôt, la mante retombée sur le visage des femmes n'en fait plus que d'anonymes et verdâtres silhouettes glissant vers l'église, dont la voix sépulcrale les rappelle à l'oubli.


CHANTS MONTAGNARDS D'ANSÓ.
Trilladora (chanté par Pascual Barros, d'Ansó).
Moderato
Gi-ta-ni-lla, gi-ta-ni-lla, ya Te lo darael gi-ta-no que teha ven-di-do la ye-gua y teha com-pradoun ca-bal-lo U-lé
(crié)
Segadòra (chanté par Pascual Barros, d'Ansó).
Moderato
De la Tier-ra ba-ja ven-go so-lo por ver te se-gar
Sie-gas po-co mal y puer-co y no sa-bes en-ca-bi-llar
De la tier-ra ba-ja ven-go
Chanson d'Enfant (chantée par Sebastian Etchebarne (7 ans), Ansó, 1909).
Allegretto
Yaestael pa-ja-ro un-de puestoalaesquina del Te-ve-ro te-ve-ro,ve-ro, ca-ra-col,ca-ra-col,puestoenlaesqui-na,puestoenlaesqui-na
Trois airs entendus à Graùs (est de l'Aragon).
I
Allegretto
Gaita
1





Espolero (fêtes de Graús, près Barbastro, 13 sept. 1908).





L'Espolero est une danse rappelant le style de l'Aurresku des provinces basques et dont l'allure semble également déceler une grande antiquité. Du reste, comme aux pays basques, on pratique à Graús la danse des épées et des bâtons pour précéder les processions. A signaler encore, dans ce village, la danse des rubans.

Deux Jotas de l'Aragon méridional.

(Calatayud, 20 oct. 1909. — Chantée par une jeune fille signalée comme « muy battura » [très paysanne].)



(Calatayud, 20 oct. 1909. — Chantée par un ouvrier et signalée comme ancienne et typique.)





La Jota. — Toutes les jotas sont belles, mais celle d'Aragon est « la *capitana* », proclamait tranquillement une vieille marchande de simples d'Ansó.

La Jota est, en effet, la danse souveraine de l'Aragon, dont elle symbolise les fanatismes d'amour, d'héroïsme et de religion. Quand un Aragonais parle de la Jota, c'est avec la ferveur enthousiaste, la passion sacrée que l'on porte à une divinité. Il y a là un véritable culte païen où passe, de temps en temps, parmi les versets qui l'exaltent, l'étrange figure de la Pallas aragonaise : la Vierge del Pilar. Sous la double égide de la Pilarica et de la Jota, il n'y a rien au monde dont le tenace Aragonais ne puisse triompher. N'est-ce point, du reste, la Jota qui chante ceci :

Dice la Virgen del Pilar
Que no quiere ser Francesa,
Que quiere ser capitana
De la tropa aragonesa?

La Vierge del Pilar dit
Qu'elle ne veut pas être Française,
Qu'elle veut être capitaine
De la troupe aragonaise.

Et malgré les grenades et les bombes dont les Français de la grande armée l'accablaient, la Vierge del Pilar est restée Aragonaise.

***

Les origines de la Jota, comme celles de la plupart des danses espagnoles, ont été peu éclaircies. Si l'on en croit certains, cette danse fut l'invention d'Aben Jot, le musicien arabe de Valence exilé par Muley Tared à Calatayud. Mais, selon don Braulio Foz, dans sa *Vie de Pedro Saputo*, la Jota, aussi bien que le Fandango, est une descendance du *Jitano* et fut d'abord connue sous le nom de *Canario*[1].

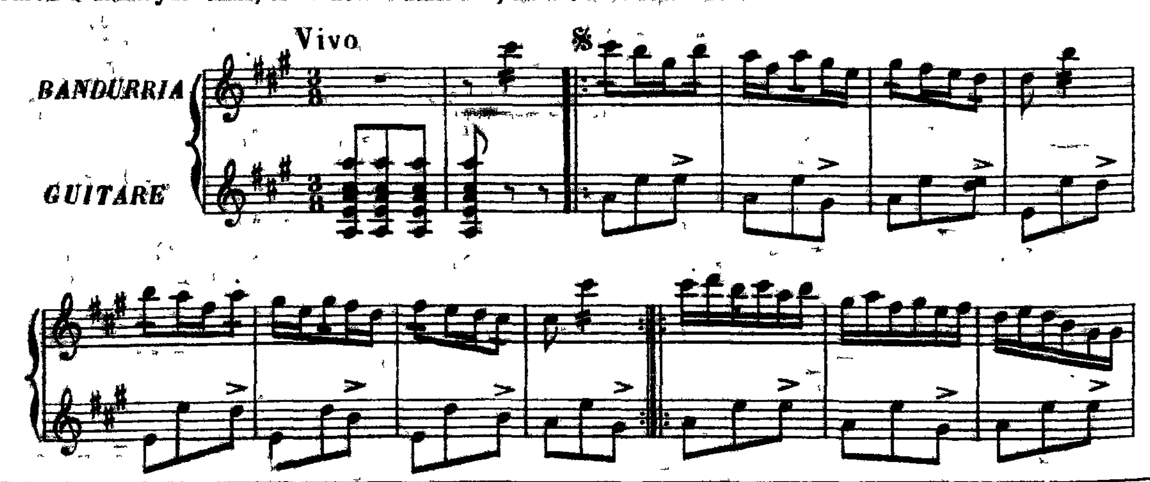
Les Aragonais discernent divers genres (*estilos*) parmi les jotas. Une sorte de classification en résulte où l'on remarque les jotas *ravaleras, golondrinas, zaragozanas, femateras*, etc. Pour l'étude poussée de la Jota, l'observation de ces différentes catégories est excessivement intéressante et même nécessaire.

Le voisinage de la Navarre, province en partie basque, fait pratiquer aux Aragonais le jeu de *pelota*. Mais que l'appel irrésistible et fou de la déesse Jota retentisse sur la place, « adios, pelotas y barras », tout le monde s'élance vers l'ivresse de s'enlever sur des rythmes précipités qu'alanguissent à peine, par instants, d'ardents commentaires chantés.

« Dans les maisons, dans les auberges, en face du vin violent qui enrage et transporte, après s'être rendu aphone par trop de chants glapis au registre suraigu, on va danser encore toute la nuit, » écrit don Luis Royo Villanova, lequel a fait de la Jota une peinture qui servira de base aux indications suivantes.

***

Les garçons, le mouchoir serrant la tête, le gilet déboutonné, les espadrilles bien attachées, s'approchent des filles et, les prenant par la main, les entraînent au milieu de l'emplacement. Face à face, elle les bras en amphore, lui rajustant sa large ceinture devant et derrière, ils attendent... Les guitaristes râclent quatre accords vigoureux, et l'endiablée Jota commence.



1. Ce qui paraît difficile à accepter. Le *Canario* était, paraît-il, une danse à quatre temps que Covarrubia affirme avoir été introduite en Espagne par les indigènes des Canaries.



Comme soulevés d'un vent charmant, les couples légers s'envolent et retombent dans une poursuite papillonnante. Et la danse, une fois de plus, raconte, à travers la Jota, le drame éternel du Désir... Les bras, se tendant constamment, constamment rencontrent le vide; les doigts crispés font un claquement d'appel; les pieds frappent le sol de coups exaspérés... La foule excite les danseurs par ses cris, provoquant une sorte de rivalité énervée entre la jeune fille et son cavalier : « Anda, que es tuya! » (Elle est tienne, tu vas la vaincre!) Une contagieuse ivresse s'exhale : de nouveaux couples s'élancent; la bacchanale grandit. Les filles dansent les yeux mi-clos, et leurs bras, que caresse jusqu'aux coudes le frottement léger du châle, sont tendus vers le sol; les garçons ont les bras en l'air, d'un geste aisé, triomphal, et leur souffle frôle toujours de près les danseuses qu'un engourdissement ravi semble envelopper. Et, tout à coup, à la clameur d'une voix qui chante, les couples s'enlacent comme épuisés.

Copla de Jota[1] (Meno Mosso).



1. Traduction :

Les gardes civils m'ont arrêté
Parce que je dérobais une fleur,
Et ils te laissèrent libre
Alors que tu volais mon cœur!



Après la *copla* (quatrain chanté), la danseuse se dégage, d'une souple pirouette, sous l'arc formé par son bras et celui de son cavalier. Et la Jota recommence à satiété, dans le même ordre de figures, chaque fois plus ardente, plus exaltée. Souvent, à chacune des périodes marquées par la fin de la *copla*, les cavaliers se substituent les uns aux autres en face des danseuses qui ne paraissent pas s'en apercevoir, emportées dans l'ivresse d'un mouvement sans répit.

Pendant ce temps, l'assemblée des gens mûrs pratique la Jota à sa façon : on voit, de mains en mains, passer les *porrones* ventrues dont le bec laisse échapper, dans les gorges tendues, le sang pourpre des grappes de cosuenda, et aussi les coupes d'anis et les confitures d'escatron.

Maintenant, les chants de *risa* (rires) mettent le comble à la bacchanale. De leurs mouchoirs bleus les garçons essuient la sueur de leurs faces; les filles, livrées à l'éternité du mouvement, ne voient, ne sentent plus rien; les musiciens râclent quand même leurs cordes survivantes, et, certainement, tous passeraient dans un meilleur Aragon si une âme charitable, qui a vu par la fenêtre blêmir l'horizon, ne s'avisait de chanter, pour suggérer une fin :

> Je prends congé de ta porte
> Comme le soleil des murailles
> Qui par le soir s'en va
> Et par le matin revient.

Dehors, dans la nature grise d'avant l'aurore, parmi l'écho assourdi des aubades, on va, l'être égaré, tout trépidant encore de rythmes... Et la plaisanterie de Mosén Antoño, le jovial curé, vous revient : « Les Aragonais sont des anges déchus dont les ailes mutilées cherchent, par la Jota, à regagner le ciel. »

CHAPITRE V

La Catalogne et les îles Baléares.

Fumées et lumière.

> Il faut voir, il faut voir ces montagnes,
> Les voir telles que je les vois, sanctuaires de gloire,
> Palais, alcazars et tribunes, et temples;
> Reliquaires de toutes les grandeurs
> Et demeures de tous les prodiges;
> Refuges de tout penseur, et abri
> De toute liberté et de toute idée.

C'est ainsi que la véhémence de Balaguer exalte les colosses pyrénéens, formidable fond, écran sombre contre lequel s'enlève la patrie enflammée de Catalogne. Nation plus que province, quelque chose de dédaigneusement à part dans la Péninsule, cette contrée apporte à l'orientale somnolence du reste de l'Espagne le contraste de son activité d'essaim. Une humanité ensoleillée y agite des idéals du Nord, anxieuse de forger son destin, dans le tourbillon des industries et des pensées, le front vers l'avenir.

[illegible]

Le chant. — [illegible]

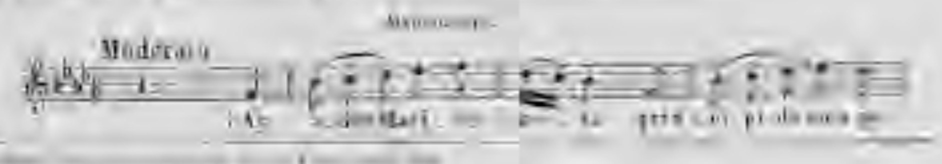
[illegible]



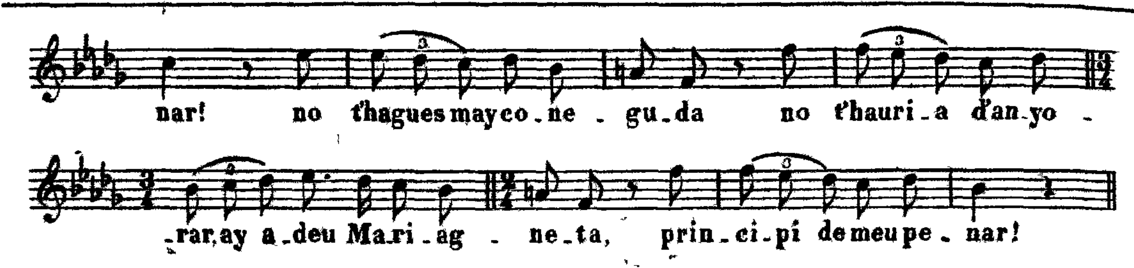
[illegible]



[illegible]

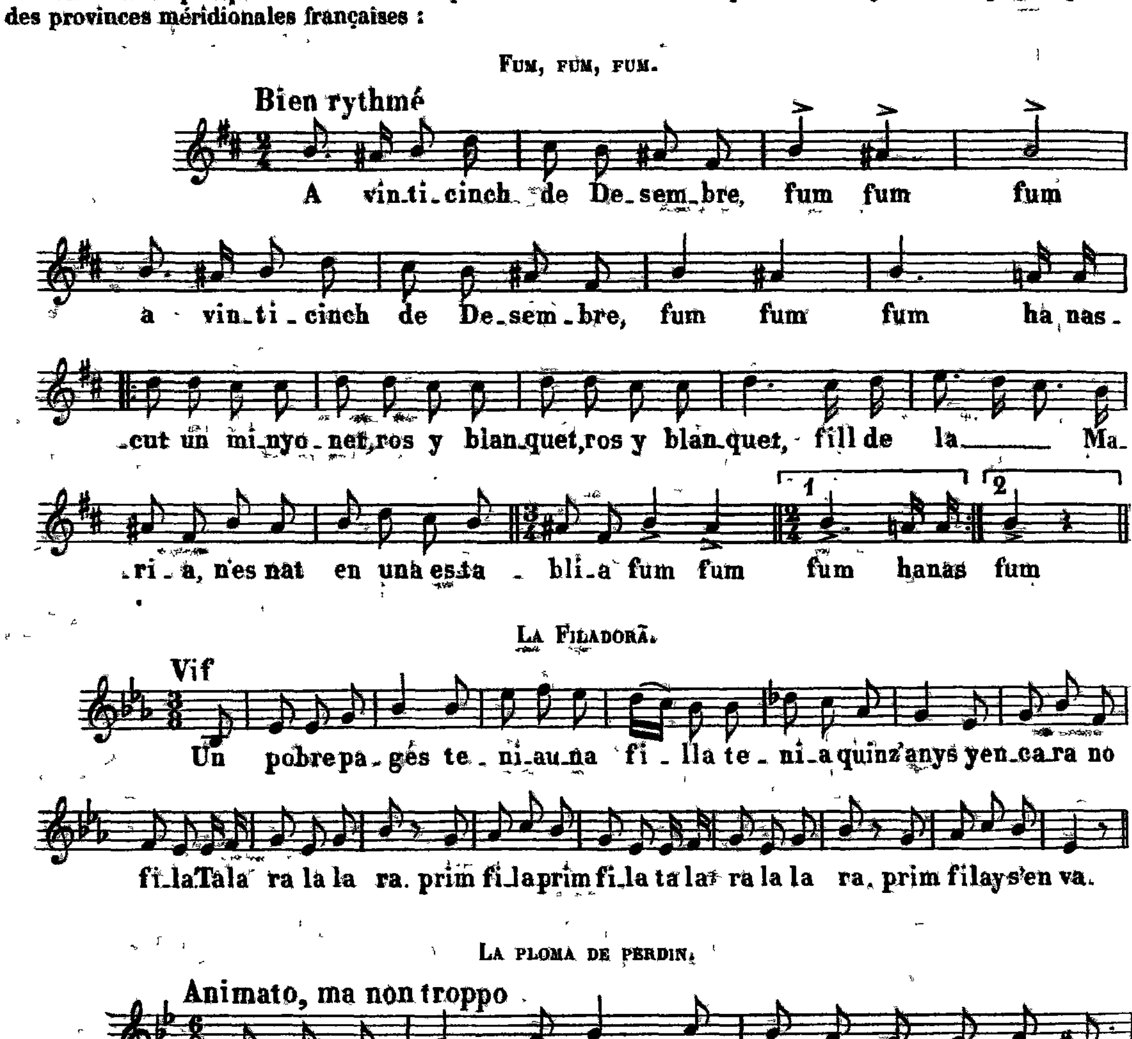


[illegible]



Voici encore quelques chants dans lesquels on retrouve beaucoup moins le style de l'Espagne que celui des provinces méridionales françaises :

Fum, fum, fum.



La Filadora.

La ploma de perdin.







Les formes musicales de la Catalogne n'indiquent donc pas un pays isolé dans son caractère, mais se rattachent plutôt à la nature d'esprit qui, enveloppant la France du Sud et la côte orientale de l'Espagne, s'évapore, vers la Murcie, au contact de l'âme arabe.

Les danses. — En catalan, les mots *ball*, *ballet* et *dansa*, qui se confondent presque, n'apportent qu'un secours bien restreint à la classification. A part la dénomination de *ballet*, qui implique une danse généralement plus courte de durée que les autres, ces mots sont assez vagues et s'étendent même parfois à des genres ne possédant pas de noms spéciaux.

La chorégraphie catalane offre une grande variété de types, dont quelques-uns sont, cependant, communs à d'autres régions, comme, par exemple, le *Ball dels Nanos* et le *Ball de Moros y christianos*, qui se dansent aussi dans la province de Valence.

La *Dansa* est à trois temps, allegretto. Six couples y prennent part, formant tantôt un grand cercle (la figure classique), tantôt une vaste étoile. Chaque figure est séparée par une sorte de promenade que les danseurs font autour de l'emplacement, deux par deux, en se tenant par la main.



La *Dansa* est particulière à certaines régions de la Catalogne. Elle est toujours suivie de la *Sardana*.

La *Sardana* est la danse que les Catalans regardent comme nationale. Elle constitue une des caractéristiques de la province de Gerona, spécialement du pays d'El Ampurdán. Elle s'est généralisée aujourd'hui. On peut la classer dans le genre de danses *de vueltas en ruedas*, c'est-à-dire en cercle, disposition la plus commune en Catalogne et dans une grande partie de l'Espagne. Cette disposition est d'origine très ancienne.

L'anneau de la Sardana oscille lentement, gire vers la gauche et, vacillant, rétrocède vers la droite, puis revient et retourne, comme condamné à cela par une loi inquiète et fatale. Par moments, cependant, la théorie se fixe et s'arrête. Alors éclate une série de notes non dansées, un gazouillis joyeux d'oiseau que laisse fuser un petit instrument, le fluviol[1]. C'est la partie appelée *contrapunto* qui, après avoir au début servi d'appel aux danseurs, les immobilise maintenant jusqu'au moment où reviendra le thème dansé.

Motif de Sardana.



1. Voir p. 2385.

Il y a des différences entre *sardanas*. La *sardana ampurdanesa*, par exemple, se distingue assez de celle appelée *selvatana*, ainsi que d'autres pratiquées en diverses localités, par le nombre et la combinaison des pas.

Depuis quelques années, on s'occupe un peu partout, en Catalogne, du rétablissement de la sardana, quelque peu oubliée sous l'invasion des schottischs, polkas et autres cadeaux du « progrès ». On peut donc espérer en une reconstitution, dans toute son intégrité, de cette danse, qui, avec le temps, avait perdu le caractère de sa mélodie et la structure de son rythme. Espérance légitime, car la Catalogne est, de toutes les régions de l'Espagne, celle qui s'est le plus souciée d'établir son histoire musicale.

Le *Ball de Bastons* (danse des bâtons) est également considéré comme une des danses caractéristiques catalanes[1]. C'est pourquoi certains voient dans les danses analogues des provinces basques et autres une influence de la Catalogne. Nul doute, cependant, qu'un Basque ne repousse cette assertion avec énergie et qu'un Castillan[2] ne la couvre de son mépris. Et voilà toute une guerre allumée entre les *bastons* catalans, les *makilak* de Saint-Sébastien et les *palillos* de Burgos.

Le *Ball de Bastons* présente, évidemment, un caractère semblable à celui des danses de même famille existant aux pays basques, dans les Castilles et certaines parties de l'Aragon. Il est dansé exclusivement par des hommes costumés d'une façon carnavalesque et munis de bâtons (50 centimètres environ) avec lesquels ils rythment vigoureusement l'air de danse en les entre-choquant tous en même temps et de toutes les manières. L'effet en est, à la fois, gracieux et énergique, grave et burlesque.

Ball de Bastons.



Le *Ball del Ciri* (danse du cierge) est très typique, à deux temps et d'un caractère cérémonieux. Six couples y prennent part; les trois premiers portent un cierge et une petite cruche (en verre généralement) ornée de rubans et de fleurs et remplie d'un parfum avec lequel on asperge les spectateurs en dansant. A la moitié de la danse, avec force figures et tout un cérémonial, les trois derniers couples prennent possession des cierges et des cruches.

Ball del Ciri (*Revista musical Catalana*).



F. Alió, dans son recueil de chansons populaires, note cette variante :



1. Pratiquée seulement par certaines *comparsas* (voir ce mot p. 2385), car elle exige une longue préparation et un certain entraînement.

2. Ou, encore, un Aragonais de Graús.



(La seconde période est identique à celle de la première version.)

Tout Catalan connaît les *Xiquets de Valls* (les gars de Valls), cette *comparsa* si populaire dont la spécialité consiste en la formation de tours humaines, au son de la *gralla*[1]. Ces tours, que les participants construisent en se mettant debout les uns sur les épaules des autres, atteignent parfois des hauteurs remarquables. M. J.-J. Nin en vit, certain jour, une de neuf étages, c'est-à-dire neuf fois la hauteur d'un homme. Quatre ou cinq des individus les plus robustes forment la base de l'édifice fantastique, auquel un ou deux enfants servent de couronnement. Au moment palpitant, lorsque les enfants sont debout et saluent le peuple, la musique s'arrête sur le point d'orgue d'une note stridente. Alors tout reste immobile pendant quelques secondes; on entend seulement la respiration des hommes ruisselants de sueur. Puis, tout à coup, la tour se défait comme par enchantement.

Cette *comparsa* parcourt toutes les fêtes de la Catalogne, très souvent avec la *comparsa* du *Ball de Bastons*. Voici la musique exécutée à l'arrivée de la *comparsa* et pendant la formation des tours.

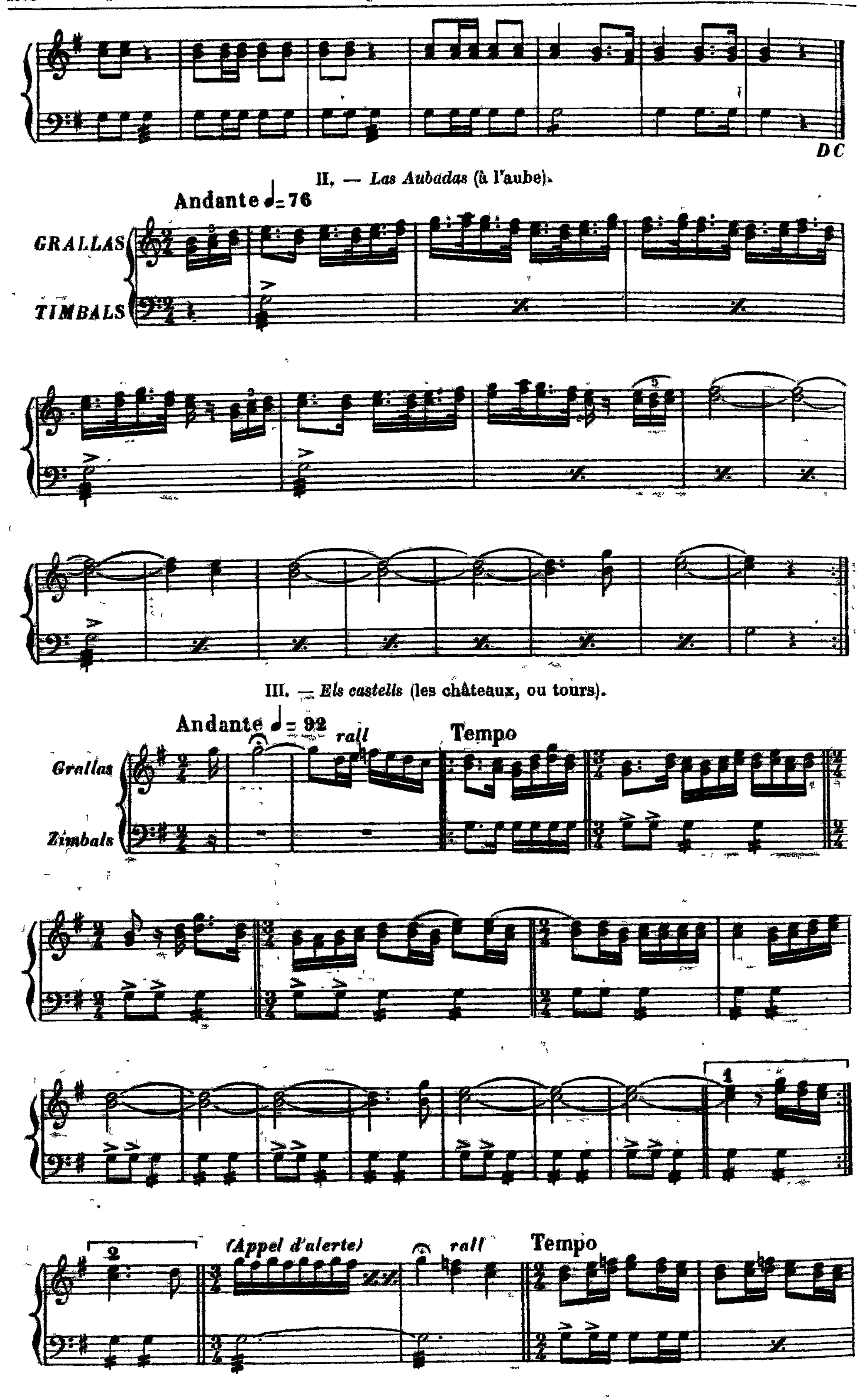
Xiquet de Valls.

I. — *Arribada* (arrivée).

GRALLAS

TIMBALS

1. Voir p. 2385.


DC
II. — Las Aubadas (à l'aube).
Andante ♩= 76
GRALLAS
TIMBALS
III. — Els castells (les châteaux, ou tours).
Andante ♩= 92
rall
Tempo
Grallas
Zimbals
1
2
(Appel d'alerte)
rall
Tempo



IV. — *Tour de Professó* (les Xiquets de Valls accompagnent la procession).

Allegretto ♩=168

GRALLAS

TIMBALS

à 2



1. Ces trois chants sont de Majorque et constituent les thèmes d'une œuvre de F. Pedrell : *Don Joan y don Ramon*.



Complément. — *Coblas.* — Groupes de danseurs et joueurs catalans. Chaque coin de province, chaque village, chaque hameau, a sa *cobla*. Les plus renommées assistent aux fêtes des grandes villes catalanes, dont elles constituent, avec le *ball de Bastons* et les *Xiquets de Valls*, un des principaux divertissements.

Comparsas. — On appelait *comparsas* des associations ambulantes composées de musiciens, poètes, jongleurs, acrobates et comédiens, qui représentaient des *mystères*, des *farces* ou encore des faits historiques connus, à l'aide d'affreux maquillages, de musiques bruyantes et d'abracadabrants dialogues. Elles existaient déjà au XVIe siècle et subsistent encore dans quelques régions, mais aujourd'hui plus spécialement vouées à la danse, certaines figures demandant à être soigneusement réglées, comme, par exemple, le *Ball de Bastons*. Un modèle très caractéristique de ces *comparsas* est celui, très connu là-bas, des *Xiquets de Valls*, décrit ailleurs.

Las Caramellas. — La veille de Pâques, la nuit, des groupes de jeunes gens parcourent leur quartier en chantant des airs populaires ou des airs de circonstance, en chœur, devant les maisons où habitent des personnes connues ou les plus en vue. Le but de cette sérénade collective est de réunir des fonds pour fêter la Pâque. Ces associations, dissoutes généralement après la Pâque et réorganisées l'année suivante, sont appelées *caramellas* : par extension on dit aussi « aller chanter las caramellas ».

Instruments. — *Sach de gemechs* (*Sac de plaintes*, littéralement). — C'est la *gaita* ou musette catalane. Très généralisée. Pas de particularités à signaler. (V. *Gaita gallega*, p. 2367.)

Fluviol. — Petite flûte mince, très aiguë, faite de roseau, bois ou os. Offre la particularité d'être jouée d'une seule main, pendant qu'avec l'autre on joue le tambourin. On dit aussi *flaviol*. (V. *Silbo*, p. 2365.)

Tambori. — Petit tambourin qui accompagne toujours le *fluviol* ou la *gralla*. Plus petit que le tambourin provençal. (V. *Tamboril*, p. 2365.)

Dolsayna. — Sorte de hautbois (ténor) champêtre que l'on joue un peu partout en Espagne et qu'on appelle aussi parfois *gaita zamorana*. (Voir fig. 342, p. 2367.)

Gralla. — On appelle quelquefois ainsi la dolsayna. La *gralla* proprement dite est un des chalumeaux de la musette (Sach de gemechs) ; c'est une espèce de hautbois aigu. Généralement, les *grallas* jouent à deux.

Les instruments que l'on vient de citer sont tout à fait populaires en Catalogne depuis une date immémoriale. On trouve à peu près les mêmes à Valence sous d'autres noms.

CHAPITRE VI

La province de Valence et la Murcie.

Chants et danses. — *Ball dels nanos.* — Mascarade où trois couples de monstres à têtes de carton exécutent la danse des trois races européenne, gitane et nègre, issues de Sem, de Cham et de Japhet, au son des *donsaynas*[1], des *postisses* (castagnettes) et des *tabalets*[2].

Ball dels Nanos.



1. La *donsayna* est cette espèce de hautbois champêtre, de la famille des *gaitas*, que l'on appelle en Catalogne *dolsayna*.

2. Petits tambours d'origine maure que l'on joue à deux baguettes. Dans quelques régions catalanes, le *tambori*, qui en est l'équivalent, se joue avec une seule baguette pendant que l'autre main supporte le fluviol. (Voir Catalogne.) C'est toujours un enfant qui joue le *tabalet*. Le joueur de *donsayna* est, la plupart du temps, le père de ce dernier.

A ces instruments viennent souvent s'ajouter les guitares, les *guitarrones* (petites guitares accordées une quinte plus haut que les premières) et les *octavillas* (bandurrias).



Ball de Torrent, fantastique représentation mimée où l'on voit des histoires de contrebande, un repas drolatique avec des gâteaux d'étoupe, un lâcher de souris, des fusées en forme de saucisses qui partent quand on veut les prendre, des batailles, des danses acrobatiques et grotesques, et mille autres manifestations plus ou moins baroques.

Moros y cristians (Maures et chrétiens), danse où les combats passés des Arabes et des Castillans font de nouveau rage parmi la mêlée de chevaliers burlesques et de *mojigangas* (géantes de carton). Cette mascarade était très en vogue à Valence aux XVIIe et XVIIIe siècles. Quelques vestiges en subsistent à Alcoy, Elche, Villena et dans certains bourgs riverains du Júcar.

A propos de la *Xáquera Vella* qui va suivre, il est intéressant de constater que le mot *Jácara* (traduction castillane de Xaquera) a subi en Espagne bien des interprétations diverses. D'après l'Académie espagnole, la *Jácara* est un air de danse chantée. Selon F. Pedrell, cet air de danse s'exécutait au XVIe siècle au son de la *jácara*, instrument dont, cependant, on ne semble constater nulle part les traces.

D'autres croient que cette appellation resta à cette danse parce qu'elle était particulièrement usitée chez les *jaques, valentones, perdona vidas* et autres malandrins. En outre, *Jácara* signifie en espagnol une fête bruyante, tapageuse, la réunion d'une bande animée et scandaleuse, au contraire de la Xáquera vella valencienne, lente, grave et pleine de cérémonies.

XÁQUERA VELLA (de tradition très ancienne à Valence [d'après Isenga]).



ALBÁA (aubade) (accompagnement de donsayna et de tabalet) [tiré d'un recueil anonyme].





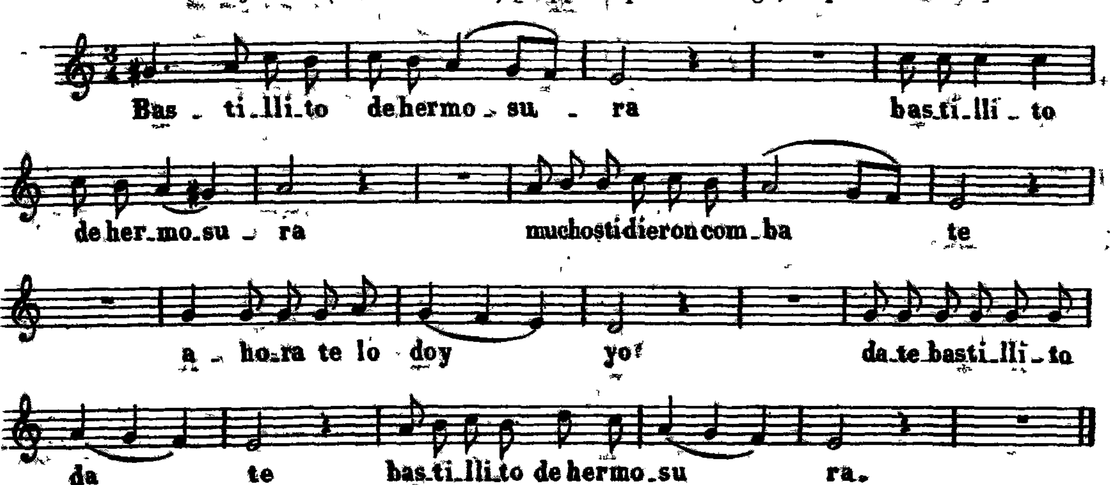
Trois chants valenciens.

I. — (D'après E.-L. Chavarri, *Revista musical catalena.*)



II. — (Même source.)

III. — *El u y el dos* (l'un et le deux) [Rapporté par J. Inzenga, d'après E. Ximens].



L'accompagnement de la dernière chanson se fait par des guitares et bandurrias, en accords continus de croches.

Le mystère d'Elché. — Les représentations de ce mystère ont lieu à Elché, près d'Alicante, le 14 et le 15 août de chaque année. Leur origine remonte à 1266 d'après les uns, à 1370 selon les autres.

La légende dit qu'une barque s'échoua, un jour, sur la côte d'Alicante. Elle portait une statue de la Vierge avec cette inscription : « Soy para Elché » (Je

suis pour Elché), et des livres contenant le texte du mystère actuel : la mort et l'assomption de Marie. On vit là une volonté nette de la mère de Jésus. Des fêtes saintes furent établies. Tant qu'elles durèrent, le pays connut la prospérité. Cependant, on eut l'ingratitude de les laisser tomber peu à peu en désuétude. Alors des calamités s'abattirent sur la contrée. Pour y remédier, les traditions durent être reprises (édit du 11 mars 1603), et, en 1608, un impôt fut ordonné pour les perpétuer avec plus d'éclat.

La scène du théâtre consiste en une estrade que l'on élève hors la coupole de l'église Santa Maria. Une machinerie assez compliquée y est adjointe pour assurer des effets scéniques importants, comme, par exemple, des vols d'anges à une grande hauteur.

Le 14 août est consacré aux derniers moments de Marie. Le 15, au matin, une procession parcourt les rues. Alors prenait place un épisode que l'autorité dut interdire. Cet épisode représentait les Juifs attaquant les disciples du Christ aux funérailles de Marie. Les gens qui s'en voulaient profitaient, paraît-il, de l'occasion pour se battre vraiment.

La musique du mystère est consignée dans un manuscrit postérieur à 1639, époque où la tradition fut modifiée. On y trouve, comme dans une véritable œuvre de théâtre, des alternances de soli et d'ensembles. Elles est l'œuvre d'auteurs du XVI[e] siècle, tous anonymes à l'exception de trois : Canonge Perez, Ribera et Ilius Vich.

Chœur des Juifs (F. Pedrell, *La Festa d'Elché*).

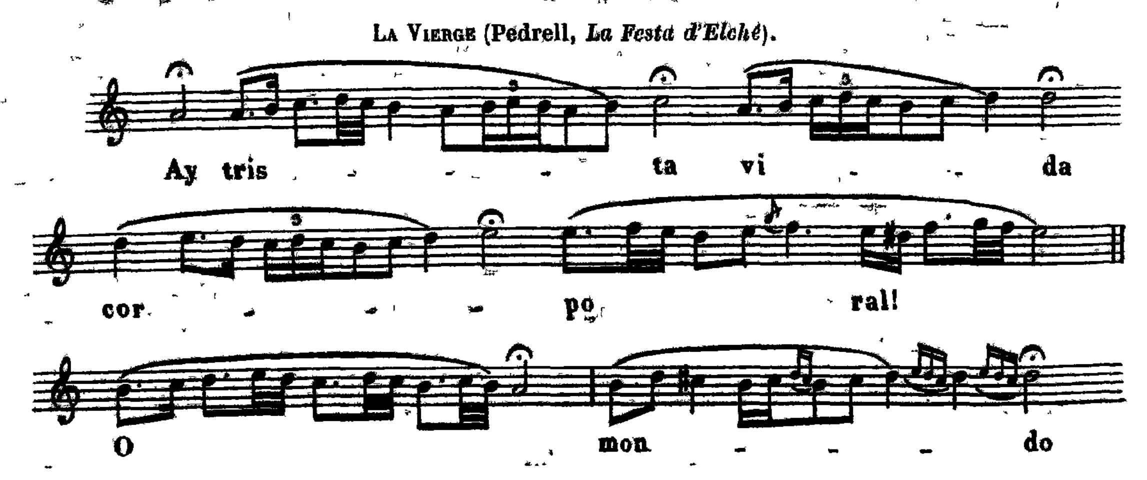






Certains passages, non consignés dans le texte, sont perpétués par la coutume et se chantent d'intuition, sans musique. Leur caractère semble les faire remonter au texte primitif, à celui que la légende prétend avoir été apporté sur la côte d'Alicante par une barque divine.

La Vierge (Pedrell, *La Festa d'Elché*).



cru - - el tan

de - - - sigual! Tris - - ta de

mi! ———— yo

qui fa - - - re?

Lo meu car Fill; quant lo veu - - - ré?

La Murcie.

Voici le pays des « chansons de l'aurore » et des « Malagueñas de la Huerta[1] ». C'est aussi le royaume de la Vierge de l'Aurore, chantée par les « cuadrillas de auroras » en des chœurs à quatre voix exécutés d'intuition.

SALVE DE LA AURORA (d'après J. Verdú).



1. La Huerta (le Verger) désigne la campagne de Murcie, célèbre en Espagne comme un paradis terrestre.



Les airs caractéristiques de la province, comme les « bayles huertanos » (danses de la Huerta), les *parrandas*, les *torras*, disparaissent peu à peu. L'influence de l'Andalousie voisine a pénétré le jardin murcien, et vers 1868 y fit germer la *Malagueña de la Madrugada* (la malagueña du matin).

Malagueña de la Madrugada (d'après J. Verdú).





Sur la terre bonne qui donne le pain quand on « le lui demande et ne se plaint pas », les laboureurs peinent et chantent :

CANTAR DEL LABRADOR[1] (chant du laboureur) [d'après J. Verdú].



Tel est un peu de la *Huerta* magique où d'autres voix chantent encore, sur le rythme des *torras* bientôt disparues :

> Comment veux-tu que j'aime ce que tu aimes,
> Quand tu aimes les hommes et moi les femmes?
> Méfie-toi des hommes,
> De moi le premier.
> Considère que je te le dis
> Parce que je t'aime.
> Tu es belle et tu as
> Un mauvais destin.
> Toujours va la disgrâce
> Avec la beauté.

CHAPITRE VII

L'ANDALOUSIE

I

Flamencos ? — La guitare et son influence sur la mentalité musicale des Espagnols.

Celui qui a vu Grenade fait comme le Maure nostalgique : à sa pensée, il incline la tête pour enfouir cette vision dans un lumineux et mélancolique regret...

En haut, l'hiver régnait déjà sur la tête du Mulhacin; en bas, l'automne était toujours dans la plaine. Du faîte des tours de l'Alhambra magique, on guettait les soirs d'or où s'exaltait l'odeur des fruits sanguins et la transpiration des fleurs attardées. Les rues de l'Albaycin apparaissaient comme des veines bleues sur le corps roussi de la ville. L'avant-soir retentissait de voix sonores. Vers les cavernes gitanes, de mystérieuses plaintes s'élevaient. Étaient-ce des pleurs ou des chants?... On ne savait pas bien d'abord... Il y avait aussi comme des heurts métalliques.... Des guitares, peut-être?... Oui, des souffles graves de guitares et des soupirs de *flamencos*...

Flamencos!.. Que veut dire ce mot ? Les savants ne peuvent l'expliquer, s'en irritent et le condamnent comme absurde, mais ne le remplacent pas. Et le terme demeure *indéfini*, tel l'art énigmatique qu'il représente; ses trois syllabes continuent à flotter dans l'air, sans raison et charmantes... Flamencos!...

* * *

C'est ici le vrai royaume de la guitare, cette curieuse « personnalité », cette espèce de petite déesse aux étonnantes inspirations. Nulle province d'Espagne ne la cultive plus que l'Andalousie, où il n'y a guère de manifestations lyriques, chorégraphiques, sans que sa voix ne s'élève, à la fois grêle, tendre, sanglotante et farouche.

---

1. Les exclamations sont pour exciter les animaux.

On accorde ainsi la guitare :

6e *corde ou Bordon* — 5e *corde* — 4e *corde* — 3e *corde* — 2e *corde* — 1e *corde*

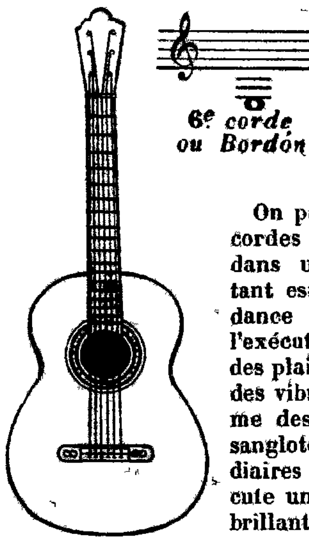


Fig. 345. — Guitare.

On pourrait appeler ces six cordes six âmes différentes dans un corps harmonieux, tant est grande leur indépendance d'expression. Souvent, l'exécutant attache de profondes plaintes aux cordes graves, des vibrations prolongées comme des soupirs sur lesquelles sanglotent les cordes intermédiaires pendant que le *mi* exécute un frémissement continu, brillant comme un chant d'insecte.

Hasta la guitarra siente el golpe de mi dolor. ¡ Cuando la guitarra siente qué será mi corazon!	Jusqu'à la guitare sent Le coup de ma douleur; Quand la guitare souffre, Qu'éprouvera mon cœur!

L'instrument n'est cependant pas voué à interpréter uniquement les sentiments de tristesse. Les jotas si vives, si gaiement endiablées de l'Aragon, le prouvent bien. La guitare devient dramatique en Andalousie principalement où, presque toujours, elle pleure, même quand elle fait danser. C'est, du reste, dans ce Sud exalté qu'est sa véritable terre, parce que l'âme orientale, la sienne, s'y est surtout conservée, parce qu'aussi elle y trouve ses éléments préférés : la profondeur et l'emportement des passions.

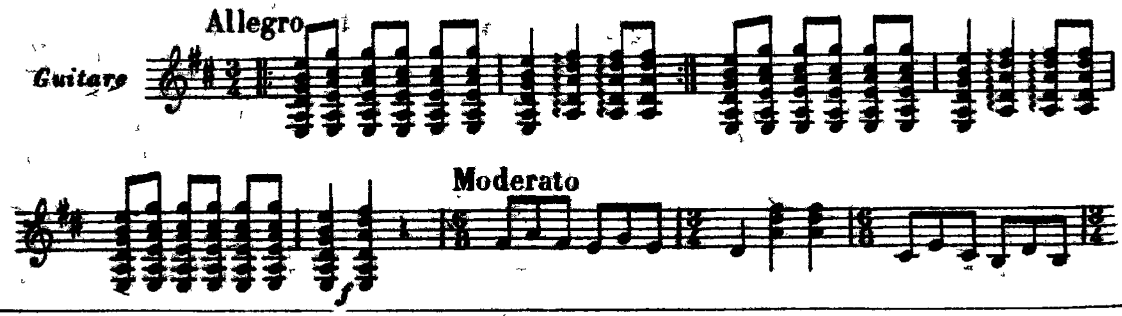
Les intervalles les plus sonores et souvent les plus doux du domaine musical sont la 5te et son renversement la 4te. Ce n'en sont pas moins les plus redoutés des écoles civilisées. L'Andalou n'a pas ces terreurs. Il harmonise d'après la nature, et la nature lui donne raison. Les successions prohibées, les dispositions considérées par nos maîtres comme les plus sacrilèges, se retrouvent à chaque instant dans les conceptions *flamencas*. Elles en constituent la saveur même.

Voici un exemple de *petenera*[1] notée d'après un très imparfait guitariste, mais dont la gaucherie n'est pas sans charme.



A remarquer la succession de 5tes (5e et 6e mesures) si jolies dans l'instrument, le vibrant plongeon sur la 6e corde (6e mesure) et l'amusant frottement de 2de (14e mesure).

Dans le fragment de *guajira* suivant revient constamment l'emploi du ravissant et puissant accord à vide : *mi, la, ré, sol, si, mi.*



1. Voir autre exemple de *petenera* p. 2395. L'exemple ci-dessus se rapproche, au point de vue rythmique, du style *guajira* de l'exemple suivant.



Les autres instruments à cordes pincées, parents de la guitare, sont :

La *bandurria*, à six paires de cordes que l'on fait vibrer, comme celles de la mandoline, au moyen du médiateur. Son accord est :

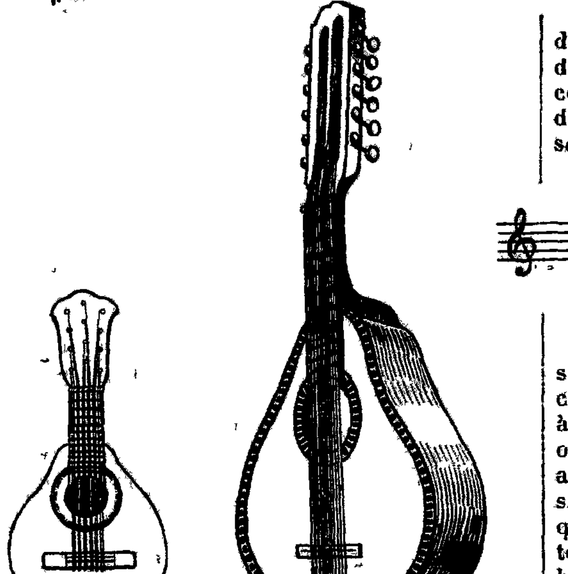
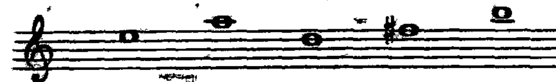


Fig. 346. Bandurria. Fig. 347.

Le *guitarro*, à 5 cordes. Accord :



Le *requinto*, à 4 cordes.

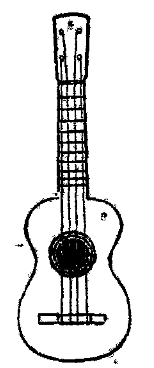


Fig. 348. — Requinto.

Accord :



La *vihuela*, qui engendra la guitare. Instrument essentiellement espagnol, dont la vogue fut extrême au XVI[e] siècle. Le répertoire de la vihuela est très important. Alonso de Mudarra, Diego Pisador, Luis Venegas de Henestrosa, etc., écrivirent pour elle nombre de danses ou d'accompagnements. La vihuela ordinaire comprenait six cordes accordées du grave à l'aigu et donnant, à vide, les sons *sol-do-fa-la-ré-sol*, qui résonnaient au moyen de l'archet ou du médiateur.

Le *luth* (*laud*) qui s'accorde :

L'éducation de l'Espagnol s'opère surtout par la guitare, laquelle occupe dans son pays une place égale à celle du piano chez nous. Son oreille est, dès l'enfance, « accordée » aux intervalles sonores et doux des *six cordes à vide*. C'est pour cela qu'un vrai compositeur ibérien restera, en dépit de toute éducation et heureusement pour sa personnalité, « guitariste » dans la façon d'intervaliser, d'harmoniser, d'orchestrer ses idées, et l'on retrouvera aussi, dans ses rythmes, les accents en porte-à-faux, les surprenants caprices arrachés aux « six âmes » par des mains errantes qu'un rêve d'Orient conduit.

Fig. 349. — Luth.

II

Étapes de l'art flamenco. — Musique andalouse et « cante jondo ». — Chanteurs et danseurs.

L'art flamenco a subi, comme toute espèce d'art, la fluctuation des temps et la transformation des genres, des écoles, oserait-on dire, si ce mot ne paraissait pas trop précis pour ce style libre, fermentation directe d'une terre ensoleillée et gitane. Cependant, en l'état actuel des recherches, les époques et les écoles de l'art flamenco ne paraissent pas encore classées et définies d'une façon certaine. A cet égard, comme à beaucoup d'autres, l'Espagne devra prendre conscience d'elle-même, s'étudier, recueillir et

ordonner le trésor merveilleux légué par des siècles d'insouciant génie.

L'origine de cette mentalité très spéciale du *flamenco* remonte, selon l'hypothèse la plus justifiée, à la domination des Maures dans la péninsule ibérique.

Après la destruction des universités savantes d'Andalousie par le triomphe chrétien, l'instinct populaire devint l'unique légataire d'un héritage somptueux et en sauva ce qu'il put. Mais les longs siècles d'ombre qui nous séparent de la civilisation arabe empêchent de discerner l'évolution, ou plutôt la dégénération progressive, de tout un idéal. A l'heure actuelle même, c'est à peine si une fouille coordonnée de ce monde défunt est commencée, en des tâtonnements encore incertains et de troublantes divergences d'appréciation.

* * *

Dans le livre de guitare de Gaspar Sans (1674), partiellement réimprimé et traduit par don Cecilio de Roda, on peut remarquer, parmi diverses danses de cour, la forme suivante, qui apparaît aussi dans les *jácaras* et autres pas populaires :



Cette fausse relation semble constituer une des plus fréquentes formules de la musique flamenca; par exemple, dans les *granadinas* :



Et dans les *soleares* :



A la fin du XVIIIe siècle, les danses et chants que l'on rencontre le plus souvent, dans les *tonadillas* restées de cette époque, sont *la seguidilla, el caballo, el cerengue, el manguendoy, la tirana,* les *boleras* et le *zarandillo* (transformation de la *zarabanda* ou *zaranda;* rythme de guajiras, 3/4 6/8).

Jusqu'au milieu du XIXe siècle se chantaient surtout *la caña, el elé,* les *tiranas, polos, serranas,* et, comme chants essentiellement flamencos, les *caleseras* et quelques autres types. A la même époque se dansaient les *boleras, fandangos, seguidillas,* et même encore, comme danses de société, comme « castizas », les *chaconas, gambaclas, campanelas* et *gallardas.*

Les Espagnols contemporains ont déjà vu changer le répertoire et se transformer, s'altérer nombre de chants flamencos. Par exemple, les *alegrias* d'aujourd'hui (l'unique ballet classique de « tablado ») sont les *panaderos* d'hier; les *soleares* ressemblent à l'antique *jaleo;* les *cañas, oles, polos, tiranas,* etc., subsistent seulement dans les souvenirs des vieux chanteurs; les *seguiyras gitanas* et les *serranas* se chantent de moins en moins. Par contre, dans les quarante dernières années sont nés les *tangos*[1] et les *guajiras;* plus récemment, les *tientos;* il y a quatre ou cinq ans, les *parrucas.* Cela peut donner une idée de la vitalité, de la persistance à se transformer en elle-même de l'âme flamenca, malgré l'assaut furieux des importations du nord à travers le genre « chico[2] ».

TANGO FLAMENCO (d'après M. Angel Barrios, de Grenade).

SOLEA (d'après M. J. Villafria).



1. D'après don C. de Roda, il y a des raisons fondamentales de croire que le *tango* actuel n'est autre, en substance, que la Zarabanda du XVIe siècle.

2. Le genre leger, vulgaire et abâtardi.



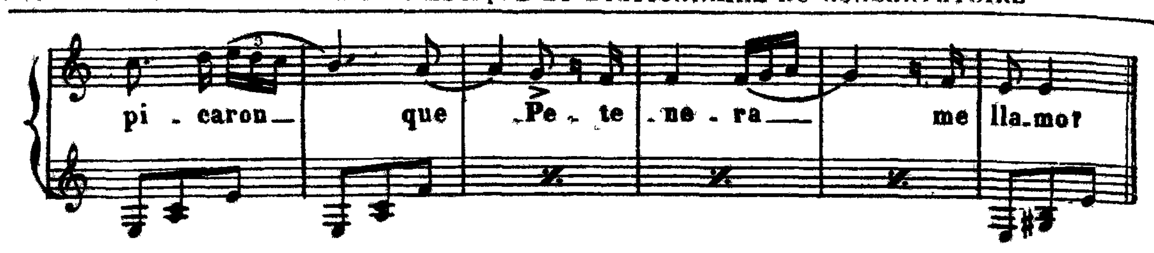
***

Au milieu du XIXe siècle, les deux foyers du chant flamenco étaient Ronda (province de Málaga) et Séville. Aujourd'hui, ce style semble plus particulièrement cultivé dans la province de Cadix, à Xérès surtout. C'est dans cette province que naquit la fameuse chanteuse flamenca Petenera, à Paterna de la Ribera[1].

PETENERA, style particulier à la chanteuse du même nom (d'après M. J. Villafria).



1. Le nom que l'on lui donna fut, évidemment, une déformation de celui de sa ville natale. *Paternera* (habitante de Paterna) est prononcé par les Andalous *patehnera* (l'*h* un peu aspirée), et *patehnera* devient facilement pour eux *petenera*.



La musique andalouse, comme on peut en juger par les énumérations déjà données, est d'une grande variété de types. On peut la diviser en deux sections : musique andalouse et *cante jondo*, ou chant flamenco. Ce dernier est réduit aujourd'hui aux *malagueñas* (sans danse) *soleares, seguiriyas, gitanas, serranas, tientos* et *parrucas* (celles-là avec danse, comme les alegrias). De la musique andalouse du type *fandango* dérivent les genres *malagueñas, rondeñas, granadinas, madrugas*, etc. ; du type *seguidillas*, les *sevillanas, seguidillas murcianas, seguidillas manchegas*, etc.

Parmi les grands chanteurs flamenquistes du XIXe siècle, on peut citer, auprès de l'étrange et mystérieuse figure de la Petenera, Manuel Garcia, père de la célèbre Malibran. Plusieurs pièces de sa composition sont encore connues, dont le polo que voici :

Polo.

Andantino (♩= 54)

Cuer - po, bueno al - ma di - vi - na que de fa - ti - gas me cues — tas! Despier - ta si es tàs dor - mi - da y a - li - via por Dios mis pe - nas. Mi - ra que si no fa - lles - co la pe - na ne - gra me a - ca - ba. Tan so - lo conver - te a - ho ra mi pen - sa - res se a - li - via - ran Ay! ay! que fa - ti - gas ay! ay! que ya es - pi - ro Ay ay! ay! que ya es - pi - ro a — a — a ay!

Xérès vit naître Juanelo, fameux artiste du genre aussi. Juan Breva est à mentionner par ses « malagueñas del canario », ainsi que Fernando el de Triana. Parmi les célébrités d'aujourd'hui, on trouve Paco el de Lucena, el Mochuelo et autres personnalités.

* * *

Don Serafin Estébañez Calderón, dans son article *Un baile en Triana*, commence par déterminer que les notes caractéristiques de la danse andalouse résident

dans le mouvement (*meneo*) des bras et ceux (*quiebros*) de la ceinture, se différenciant en cela des autres danses dont l'allure se provoque surtout par les mouvements rythmiques des pieds[1].

Comme danseuses des derniers vingt ans, Paris peut se rappeler las Macarronas, peut-être aussi las Borriqueras, Pepa la buena moza, Carmencilla la bonita. A l'heure actuelle circulent par l'Andalousie trois sœurs surnommées las Feas (les vilaines), dont l'une, Carmen, danse remarquablement, ainsi que la Paloma et quelques autres. Mais pour retrouver la véritable âme flamenca, il faut aller chercher cette Eurydice chez les troglodytes de Grenade ou encore dans les quartiers gitanes de Xérès. Par-ci, par-là, on aura quelquefois la rencontre inattendue de quelque être secoué d'aïssaouisme atavique et criant, et dansant encore la vraie passion de la terre saintement voluptueuse d'Andalousie. Mais le genre industriel, l'article d'exportation, menacent déjà ce paradis oublié, ces déserts d'or où les cigales flamencas bruissent encore de toute la force de leurs élytres en l'honneur de l'astre véhément et morbide : le soleil arabe.

III

L'appréciation populaire de l'art flamenco. — Transmission des traditions. — Description du style par un Espagnol.

Sur quelle base repose donc le jugement d'un Andalou pour évaluer les mérites d'une interprétation flamenca ? Rien, en cette dernière, ne procède des moyens d'effet utilisés par les écoles « civilisées » d'Italie ou d'ailleurs. Absence de cadence, coupe irrégulière de la mélodie, contrariété des rythmes, voilà des caractéristiques quelque peu troublantes pour des mentalités musicales habituées à l'attendu de certaines formules. Eh bien, c'est justement en quoi se complaît l'individu de ce sud espagnol. Comme aux courses de taureaux, il apporte aux auditions des tavernes un vocabulaire de jugement spécial, tout un argot *aficionado* exprimant le degré d'intérêt provoqué par telle ou telle manifestation du style. Une chanteuse douée d'un nasillement de cigale fera les délices d'un auditoire andalou. On lui saura gré de l'expression ensoleillée de ses vocalises, on appréciera la façon dont, après la chute finale sur la dominante, son souffle se coupera brusquement en une espèce de sanglot écourté et rauque. Ici, pas de voix « placée » à nos manières, mais de brusques sauts du son nasal au son guttural. Enfin, ce qui deviendrait un défaut choquant dans nos écoles semble, au contraire, former en Andalousie l'essentielle caractéristique d'où naîtra l'effet de cet art lointain, émané d'Orient.

Qui entend une mélopée arabe entend chanter l'ancêtre du style flamenco. C'est donc en Afrique que l'on devrait aller étudier la racine de ses origines pour bien s'expliquer comment ce qui peut apparaître fruste et barbare en lui contient justement de beautés destinées à faire vibrer les initiés.

L'école flamenca se présente plutôt comme traditionnelle qu'organisée. Au sens « conservatoire », il ne semble pas avoir existé en Andalousie, après les Arabes, aucun système défini d'enseignement. Il y eut plutôt des groupements de chanteurs et de professeurs indépendants formant centres dans certains endroits, comme à Ronda et Séville au siècle dernier, comme à Xérès aujourd'hui ou à Séville encore sous la domination maure. Averrhoès (Abû-el-Walîd Ibn Rusd), qui naquit à Cordoue en 1126, écrivait : « Si un savant meurt à Séville, pour vendre ses livres avec profit il est convenable de transporter sa bibliothèque à Cordoue, tandis que s'il s'agit d'un musicien mort dans la capitale de l'Occident, il serait prudent d'envoyer ses instruments et ses livres à Séville, ville où la musique est cultivée avec passion[2]. »

La transmission des traditions flamencas se fait par audition attentive et par imitation. Les facultés d'adaptation du tempérament andalou passent vite sur quelques règles vagues et générales pour aboutir à l'épanouissement libre de la personnalité. Par conséquent, l'exemple est, là-bas, le grand maître. En cela, l'esprit andalou a hérité directement des Arabes.

Le principal système éducatif des professeurs musulmans d'Espagne était simplement de chanter devant leurs élèves. De même, actuellement, le plus clair de l'éducation flamenca s'acquiert surtout aux spectacles des danses, à l'audition frappante des guitares et des chants. S'il y a quelquefois enseignement direct, cela ne doit guère dépasser les procédés de Zirjab, le chanteur arabe de Cordoue.

« Zirjab, pour juger des ressources d'un aspirant chanteur, le faisait asseoir sur un haut tabouret et crier de toute sa force, à la plus grande hauteur, les paroles « jâ haggâm ! » ou prolonger des « ah ! » sur chacune des sept notes de la gamme. Il se rendait ainsi compte si le timbre était limpide, fort et clair, s'il portait, et de la plus ou moins grande facilité d'émettre ou de respirer ; il observait même l'élève dans son parler pour voir s'il ne bégayait ou ne nasillait pas[3]. »

Don Sérafin Estebañez (El Solitario) donne des descriptions singulièrement expressives et justes sur les étranges beautés d'une belle exécution flamenca. Il est intéressant de constater que ce qui le frappe si vivement n'est pas fort éloigné de ce qui pourrait émouvoir un étranger sensible et curieux. Aussi ne sera-t-il pas sans intérêt de citer quelques passages de l'écrivain de Málaga, par exemple au sujet de la *Caña* qu'il appelle « accent prolongé débutant par un soupir et qui, ensuite, parcourt toute l'échelle et tous les tons, répétant souvent le même vers et concluant par une autre *copla*[4] sur un air plus vif, mais non pour cela moins triste et lamentable. » Dans le *Polo* ou les *Serranas* modernes, dit-il, « le chanteur commence par un soupir, la guitare ou la *tiorba*[5] attaque d'abord avec un son suave et mélancolique en *mi* mineur, la main gauche passant alternativement et sans variations d'une position à l'autre et la droite tourmentant les cordes *à lo rasgado* (par une détente du poignet et des doigts), d'abord doucement et faiblement, ensuite fortement et avec fureur, selon l'intention et le sens de la *copla*. Le chanteur ou la chanteuse commencent quand ils veulent, et la danseuse aux crotales de grenadier ou d'ivoire entame aussi ses mouvements avec l'introduction que comporte toute danse et qu'on appelle là-bas *paseo*. »

« Voici maintenant les *peteneras*, continue don Serafin. Elles sont comme des *seguidillas* qui vont légèrement dans l'air, mais auxquelles la voix du

1. Colección de Escritores castellanos. Madrid. Obras de don Serafin Estebañez Calderón (El Solitario), tomo I. Escenas andaluzas.
2. Rafaël Mitjana, *l'Orientalisme musical et la musique arabe*. Stockholm.
3. Mitjana, *l. c.*
4. Quatrain chanté.
5. Ou *teorba* (théorbe).

chanteur donne une mélancolie inexplicable. » Voici les *romances* ou *corridas* qui débutent « avec ces trémolos de la 1re corde soutenus par ces mélancoliques vibrations de la 6e, tous rythmés d'une manière grave et solennelle et, de temps en temps, comme pour souligner la mesure, l'intelligent exécutant donnant de faibles coups sur la caisse de l'instrument, particularité qui augmente l'attention tristissime de l'auditoire[1]. »

IV

Le chant flamenco doit-il être considéré comme gitane ou comme andalou? — Différence entre les styles andalou et gitane. — L'amour et la mort dans l'âme andalouse. — Le flamenco, base de la future école espagnole.

Répandus généralement dans toute l'Espagne, les gitanes habitent, cependant, plus volontiers l'Andalousie, où l'ardente ambiance convient sans doute mieux à leurs tempéraments d'Orientaux. Ils apparaissent comme les dépositaires des véritables traditions flamenquistes, si l'on reconnaît au chant flamenco une origine exclusivement arabe, incontestable presque sûrement. Mais, sous l'influence de l'élément andalou proprement dit, l'art très ciselé, sans cassures, tout musulman, du *Cante jondo* se modifia en s'assimilant quelque chose des respirations, des césures rythmiques et mélodiques d'Occident.

C'est pourquoi le *flamenco,* aussi bien dans le chant que dans la danse, n'est ni absolument andalou ni absolument gitane, mais est plutôt devenu une espèce de compromis des deux styles. Quelques chanteurs de la race gitane se civilisèrent relativement au contact des Andalous, pendant que certains Andalous se prenaient au charme gitane, et de ce mélange naquirent les *tondas, libianas, cañas* et *polos* (voir p. 2396 le *Polo* de Manuel Garcia). La démarcation entre la musique andalouse et le *cante jondo* ou chant flamenco apparaît donc assez vague, en raison de la fusion partielle des éléments andalou et gitane. Mais dans l'appréciation des gens d'Andalousie, cette différence existe. Toute étude attentive devra donc nécessairement s'en préoccuper.

Voici deux fragments pris dans chacune de ces classes :



I. — Musique andalouse (type fandango), fragment d'une *malagueña granadina.*

II. — Canto jondo, ou chant flamenco, fragment de *siguidillas gitanas.*

Il semble que le second exemple renferme en sa langueur quelque chose de fauve et d'exotique, pendant que le premier se rythme d'une façon moins morbide, plus castillane. Mais la granadina retombe elle-même à l'attrait de la dominante, qui est, pour les chants du Sud, comme l'irrésistible appel du soleil autour duquel l'essaim des notes tourne, volète, pour toujours retourner s'y brûler.

C'est dans le courant de la même *granadina* qu'intervient cette impressionnante déploration chantée :



1. Il convient d'avertir, écrit M. Rafaël Mitjana dans son intéressante étude *a cerca del Solitario,* que le coup donné sur la table d'harmonie de la guitare, qui signale toujours un temps du rythme, est d'origine arabe, ainsi que la coutume de *jalear,* c'est-à-dire d'accompagner le chant et la danse en frappant des mains, ce qui marque les oscillations de la mesure et, en beaucoup d'occasions, suit et détermine un rythme spécial, procédé qui n'est autre chose que l'effet appelé par les musiciens arabes *Almasafih.*



Traduction : « Par une nuit sombre, je fus au pied de la sépulture pour pleurer ma douleur. Le silence répondit : « La mort n'en a cure. »

L'âme andalouse aime à s'appesantir sur les cruautés du destin, à raviver les tortures, à creuser plus encore les sillons sanglants que font dans l'humanité les manifestations inflexibles des lois inconnues. Ainsi le chanteur flamenco se complaira dans la douleur. Il la respire comme un anesthésique berceur qui, doucement, charme et tue. C'est pourquoi dans ce qu'on chante et l'on danse là-bas, l'Amour oubliera rarement de marcher, la main dans la main, avec sa chère sœur la Mort.

Il ne faudrait pas croire cependant que la terre de *Maria Santissima* fût, sans répit, opprimée par le désespoir. Avril voit refleurir les *ferias*, ces bacchanales où le tumulte n'est qu'ivresse dansante, où, du grouillis coloré de la foule, fusent les spirales des chansons nerveuses. Et de grands coups de soleil joyeux passent souvent dans la rutilance des rythmes.

Boleras Sevillanas.

Con moto

Chant.

Piano.

Tie_nen las se_vi_lla nas en la man_ti lla Un le_tre_ro que di



Mais c'est du *flamenco* primitif et brut que jaillira le grand renouveau musical de l'Espagne. En ce jardin sauvage d'une Alhambra désertée se fera l'éclosion d'un art supérieur et magnifique. Cette fleur, dont les pétales rythmiques auront des formes infinies et les mélodieuses émanations un charme d'abîme divin, il me semble déjà la respirer... A son parfum, une vision se dégage... Est-ce la danseuse gitane entrevue autrefois, ou bien la fée flamenca, la muse de l'art prochain du Sud?... Deux yeux... L'accent noir d'une crinière courte sous la galette d'un petit sombrero plat... Le flottement d'un manteau de corrida que percent les feux d'un corsage étoilé d'argent... Et, tout de suite, un hurlement de foule gicle, acclamant le *paseo* gaillard et léger du petit être prometteur qui, tête de côté, châle de Manille soulevé d'un mouvement méprisant de l'épaule, les regards en banderilles, traverse l'air dans cette allure gardée, gire, claque un coup de talon, reprend son pas de chatte et passe...

RAOUL LAPARRA, 1914.

ESPAGNE

LE XIXᵉ SIÈCLE. DEUXIÈME PARTIE : LA RENAISSANCE MUSICALE

Par Henri COLLET

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ, DOCTEUR ÈS LETTRES

I. — Théoriciens. — Musique religieuse. — Organistes.

Les tentatives indécises et isolées des maîtres espagnols soucieux de restaurer les études musicales dans la péninsule se réunissent, écrivait M. Mitjana (v. p. 2289), et prennent corps « sous la puissante direction du maître Pedrell, secondé par une fière cohorte de vaillants lutteurs, dans une manifestation artistique vigoureuse, foncièrement nationale, qui, tout en s'appuyant solidement sur le passé, avance avec hardiesse sur la voie du progrès, embrasse tout le domaine des connaissances musicales et nous semble appelée à des jours de gloire et de splendeur ».

Nous avons écrit une étude d'ensemble sur l'œuvre de Pedrell[1], et nous y reviendrons, en même temps que nous nous reporterons à ce précieux livre de documents qui lui fut dédié au cours de ces fêtes de Tortosa, en 1911, analogues à celles qui eurent lieu, en 1909, en l'honneur de l'Allemand Riemann[2]. Et nous n'oublierons pas non plus les belles études de M. Mitjana lui-même[3].

Felip Pedrell naquit à Tortosa le 19 février 1841. A sept ans il fut inscrit comme enfant de chœur à la cathédrale, sous la férule de D. Antonio Nin y Serra, lequel lui apprit les premiers rudiments de la musique, et, un peu plus tard, lui donna quelques notions d'harmonie. Cependant le jeune Pedrell ne put se contenter d'un enseignement trop languissant, et il quitta la classe pour travailler par lui-même. Il put ainsi « donner aliment à sa graphomanie musicale, en brouillonnant des monceaux de papier à musique ». Il touchait alors d'un vieux clavier, il commençait l'étude du violon et de la guitare... Ses parents s'inquiétèrent de cet éparpillement et le rendirent à son maître Nin, qui changea alors ses méthodes et devint pour lui un *second père*.

« Mon premier attentat musical, écrit Pedrell, fut un *Stabat Mater* à trois voix. » Ses condisciples le chantèrent. C'était en l'an de grâce 1856. Mais cet essai ne fut pas le seul. Il en fit d'instrumentaux, au moyen d'un orchestre local qui jouait des arrangements d'opéras italiens. Donizetti et le jeune Verdi, qu'il devait *un jour connaître*, se révélèrent à lui. En 1859, il fit son premier voyage à Barcelone, où il put enfin entendre des opéras interprétés comme il convient.

A son retour à Tortosa, il écrit la musique d'un hymne militaire à l'occasion de la guerre d'Afrique. Puis il possède un piano droit (1860) et déchiffre des *lieder* de Schubert, illustrés par Fétis, ainsi que du Chopin. La musique septentrionale le bouleverse. Et le voilà composant, *à la manière* des compositeurs qu'il découvre, un *Impromptu en si bémol* et un *Scherzo-Vals* (1868), ensuite des transcriptions pour piano, sous le titre de *Feuilles d'album*. En 1871, il publie une collection de mélodies : *Nuits d'Espagne*; et en 1872, deux *Nocturnes*, où se fait sentir l'influence de Chopin et de Field. Pour ces deux dernières œuvres, il modifie son nom en *Delpler*.

Cet anagramme le sert pour faire exécuter au concert, avec succès, une composition orchestrale intitulée *Fête*. En 1873, Pedrell vient habiter Barcelone, où il est nommé second chef d'orchestre de la compagnie d'opérette du *Circo Barcelonés*.

A cette époque, notre auteur s'avère wagnérien convaincu, ainsi que le prouvent ses *Lettres à un ami sur la musique de Wagner* (1872) et son premier opéra, *Aventures du dernier Abencerrage* (1874). Entre temps, Pedrell publie une *Grammaire musicale* (1872) et une encyclopédie critique sur les *Sonates* de Beethoven (1873).

L'opéra du *Dernier Abencerrage*, de sujet espagnol, faisait déjà pressentir l'emploi que Pedrell devait faire du chant populaire. Il le termina en 1868, « et venait d'en écrire la dernière note quand il reçut le dernier souffle de celle qui — à peine une année! — fut la compagne de sa vie et la mère de sa fille adorée »; puis il le transforma, après l'échec de l'œuvre présentée à un concours public de Madrid. La refonte, mise au point, fut accueillie avec succès au théâtre du *Liceo*, le 14 avril 1874.

Le 20 avril 1875, au même théâtre, furent joués les quatre actes d'un nouvel opéra, *Quasimodo*, que l'auteur confesse avoir écrit sans aucun enthousiasme. Puis, en 1876, année féconde s'il en fût, il revient au genre religieux avec la *Messe de Gloria* à trois voix, soli, chœurs, grand orchestre et orgue; le *Te Deum* à quatre voix, orchestre, orgue et harpes; la *Messe de Requiem* à quatre voix et *a cappella*, toutes œuvres primées à un concours de Valence, pendant l'absence du maître, envoyé en mission en Italie. Mais avant son départ, Pedrell, comme une réparation de son *Quasimodo*, avait écrit des *lieder* : *les Orientales*, auxquelles il donna une suite, *les Consolations*, avant de repartir pour l'Italie, où il étudia

1. *S. I. M.*, 15 septembre 1908.
2. *Al Maestro Pedrell.* Escritos Heortásticos. Casa social del *Orfeó Tortosí*, 1911.
3. *Para Música vamos!* Sempere ed., Valencia.

beaucoup et se passionna pour le *folk-lore* populaire international.

A peine revenu chez ses parents, il reprend ses voyages : à Valence, à Madrid, à Paris, où, dès son installation, il écrit, pour un concours de Barcelone, les scènes symphoniques catalanes intitulées *lo Cant de les Montanyes*, lesquelles ne furent pas jugées dignes du prix. Mais, en 1878, après un essai de commentaire musical du *Roi Lear*, il fut chargé, par le comité des fêtes latines qui se préparaient à Montpellier, d'écrire *la Canço llatina*, cantate, et la *Grande Marche du couronnement*, dédiée à Mistral, et, à cette occasion, il put faire jouer ses scènes symphoniques.

Pedrell retourne ensuite à Paris, où il compose le poème lyrique *Mazeppa*, et conçoit l'opéra *Cléopâtre*, qu'il écrit à Lérida, ainsi qu'un *quatuor* à cordes et un deuxième poème lyrique : *Il Tasso a Ferrara*. La *Cléopâtre* fut couronnée à Francfort.

L'année 1879 est celle des *lieder*. En 1880 naissent d'autres *lieder*, deux poèmes symphoniques : *Excelsior* et *I Trionfi*, et des *Scènes d'Enfants* pour piano à quatre mains. Le *Tasse* et la *Grande Marche du couronnement* sont jouées sans succès à Madrid en 1881.

En 1882, Pedrell est à la tête de deux publications : le *Salterio Sacro-Hispano*, et la revue *Notas Musicales y Literarias*, qui ne devaient pas avoir une longue vie. Sans se décourager, Pedrell publie le 15 janvier 1888 le premier numéro de *la Ilustración musical hispano-americana*, qui se fondit, après neuf années d'existence, en un *Diccionario*, mort à son tour, au milieu de la lettre G.

Pedrell n'a pas abandonné la musique. Des valses, lieder, rapsodies, transcriptions diverses; une marche funèbre : *Otger*; des opéras-comiques : *Eda, Little Carmen, Mara, los Secuestradores*, et des chants populaires attestent son exceptionnelle fécondité.

Mais voici 1890 et la composition de sa trilogie *les Pyrénées*, sur un poème du grand Victor Balaguer. Pedrell lance son fameux manifeste *Por nuestra música*, qui eut le retentissement que l'on sait. *Les Pyrénées* seront jouées en 1902.

A partir de 1892, Pedrell se consacre vraiment à la musicologie, par des articles, des conférences, des publications. En 1894, c'est le premier tome de l'anthologie *Hispaniae schola musica sacra*; en 1896, le bulletin mensuel *la Música religiosa en España*; en 1897, le *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*; en 1900, le *Folk-Lore musical castillan du seizième siècle*; en 1901, l'*Emporio científico é histórico de Organografía musical antigua española* et l'étude, *la Festa d'Elche*; en 1902, l'ouverture des *Quinzaines musicales* du journal *la Vanguardia*, et les *Prácticas preparatorias de instrumentación*; en 1903, une traduction de l'*Education musicale* de Lavignac et, dans le *I.M.G.*, l'étude sur l'*Indigénisme musical espagnol du théâtre du dix-septième siècle*; en 1904, l'inauguration dans la *Revista musical catalana* des études sur les *Músichs vells de la terra*; en 1908, l'*Antología de organistas clásicos españoles*; en 1909, le magnifique *Catalech de la Biblioteca musical de la Diputació de Barcelona*; en 1910, le volume *Músicos contemporáneos y de otros tiempos*; enfin, en 1911, les *Jornadas de Arte*, et leur suite, intitulée *Orientaciones*.

Parallèlement à cet énorme labeur d'historien, Pedrell produit, suivant les principes exposés dans son manifeste de 1890, ses plus belles compositions musicales. C'est à Venise qu'il va assister à l'exécution triomphale du prologue des *Pyrénées*, et à Barcelone qu'il voit, en 1902, jouer l'œuvre entière. La même année il compose son chef-d'œuvre, *la Celestina*, ou tragi-comédie de Calixte et Mélibée. En 1904, il écrit le *Festival lírich popular*, en deux parties, *El Comte Arnau*, sur un poème de Maragall. En 1905, il fait jouer *la Matinada* et compose *la Visió de Randa*. En 1906, il écrit *In captivitatem comploratio*, à quatre voix et orchestre, puis l'admirable *Glosa*, symphonie jubilaire pour voix et orchestre, par laquelle sera inauguré le Palais de musique catalane. Il publie chez Alier ses charmantes *Canciones arabescas*, pour chant et piano; puis, en 1908, un commentaire musical de Jean de la Croix et d'Alphonse le Savant.

Pedrell n'a pas perdu l'espoir de voir représenter sa *Trilogie* entière composée des *Pyrénées*, de la *Célestine*, auxquelles viendrait s'ajouter un *Raymond Lulle*...

Nous nous occuperons de Pedrell musicien un peu plus loin. Pour l'instant, ne considérons que le *musicologue*.

Pedrell fut érudit par goût sans doute, par activité, mais surtout par besoin de vivre. Il disait souvent, avec amertume, que la musique « ne lui avait pas rapporté une *peseta* ». La littérature musicale lui assurait l'existence. Aussi bien, comme on l'a vu, son labeur fut immense.

Quelle en est la valeur? Pedrell fut, en toutes choses, un *initiateur*. Il a remué des monceaux d'archives et en a extrait la *substantifique moelle*. Mais sans doute n'eut-il pas le temps d'atteindre la perfection. *Ce n'était pas utile* pour lui. Nous devons attendre, des petits esprits qui pullulent sur les découvertes des grands hommes, bien des rectifications de détail et bien des *addenda*. Quoi qu'il en soit, le monument pédrellien est là, et il est *colossal*. Après cela, il n'y a plus rien à dire de vraiment neuf, si ce n'est de synthétiser tant d'idées éparses et de retrouver la chaîne conductrice de ces millions d'anneaux, ainsi que la philosophie de cette multitude de faits. Et c'est ce qu'a tenté, pour la première fois, le signataire de ces lignes, dans un gros livre[1] qui ne prétend pas être parfait, mais qui veut marquer la voie par où l'on devra s'engager si l'on ne veut point se perdre dans le labyrinthe de la musicologie espagnole.

Parmi les publications musicologiques de Pedrell, nous devons tirer absolument hors de pair l'*Hispaniae schola musica sacra*[2] ainsi que l'édition complète des œuvres de Victoria[3]. Ce sont là d'imposants monuments, érigés par Pedrell à la mémoire des grands polyphonistes espagnols du XVI[e] siècle. M. Mitjana rend justice à Eslava, dont la *Lira sacro-hispana*, vaste compilation en sept volumes, « reste toujours une importante source d'information, richement documentée, et où toutes les diverses tendances de la musique religieuse espagnole sont représentées ». Aussi serait-il injuste « de lui nier le mérite d'avoir été le premier à s'occuper de restaurer les études musicales, tout en tournant des regards timides, il est vrai, vers les exemples du passé ». Mais, sans être injuste envers Eslava, il faut bien reconnaître que lui non plus n'innovait pas, des anthologies s'étant succédé d'une façon à peu près continue en Espagne depuis le XVI[e] siècle. Il se peut que Pedrell ait été encouragé dans son entreprise par

1. *Le Mysticisme musical espagnol au seizième siècle*, par Henri Collet. Paris, F. Alcan éd., 1913.
2. 8 vol. — Barcelona. Juan Bta Pujol y Cia editores, 1894 à 1896.
3. *Thomae Ludovici Victoria Abulensis Opera omnia ornata a Philippo Pedrell*. Lipsiae, 1902 à 1913. — *Typis et sumptibus Breitkopf et Haertel bibliopolarum*... 8 volumes.

l'exemple d'Eslava, mais il n'est pas moins vrai que sa méthode est différente et que son érudition est autrement sûre. Au reste, Pedrell, comme un bon général, sait judicieusement s'entourer de conseillers et d'auxiliaires. Nul mieux que lui ne sut avec grâce mettre à contribution les historiens ou musiciens qui étaient à même de lui procurer des documents utiles. Combien d'archivistes, de bibliothécaires, de maîtres de chapelle ont été pressentis par Pedrell et priés de fournir un travail que l'on peut considérer comme *patriotique!* Pedrell savait stimuler les énergies dans un pays foncièrement apathique. C'était un grand remueur de faits et de gens, un éveilleur d'intelligences, un chef...

Les deux publications de Pedrell nous offrent les œuvres de Morales, Guerrero, Juan Ginés Pérez, Cabezón, Victoria et d'auteurs secondaires. Scrupuleusement, Pedrell reproduit, dans les clefs originales, et en les superposant, les parties qui, ainsi que chacun sait, se trouvent éditées ou manuscrites sur des cahiers séparés. Travail de longue patience et de constante vérification : les interpolations étant fréquentes et les additions de signes par les chanteurs assez trompeuses. Que l'on compare les réductions de Pedrell avec les originaux, et l'on se rendra compte du sérieux avec lequel le maître a conduit sa tâche. C'est de l'admirable ouvrage.

L'œuvre complète de Victoria surtout retient notre admiration. Nous avons pu en contrôler toutes les parties, ayant eu à écrire une étude sur le grand musicien d'Avila pour la collection *les Maîtres de la Musique*[1]. Si l'on peut regretter que la longue bio-bibliographie du tome VIII ne contienne pas une analyse des formes musicales victoriennes que l'on trouvera précisément dans notre monographie précitée, en revanche la documentation y est de première main, et nous n'avons eu que peu de mérite à la compléter sur des points de détail. Quant aux œuvres mêmes de Victoria, elles sont réparties sur huit volumes. Le premier contient les Motets; le deuxième, le livre premier des Messes; le troisième, le *Magnificat* et le Cantique de Siméon; le quatrième, le livre second des Messes; le cinquième, les Hymnes et l'Office de la semaine sainte; le sixième, le livre troisième des Messes et l'Office des défunts; le septième, les Répons, les Psaumes, les Antiphones; et le huitième, un supplément musical important comprenant un faux-bourdon, un hymne et un motet, un *Ave Maria*, une *Missa dominicalis* et des Lamentations.

En dehors de ces anthologies, il faut citer comme classiques les belles études sur les anciens musiciens catalans parues dans la *Revista musical catalana*, sur la *Festa d'Elche*, le *Folk-Lore musical castillan* et l'*Indigénisme musical espagnol du Théâtre du dix-septième siècle*, publiées dans les *Sammelbände der I. M. G.*, enfin l'anthologie des organistes classiques espagnols et le catalogue de la bibliothèque de la *Diputació* de Barcelone. Il faut consulter avec prudence les différents essais de dictionnaires pedrelliens, où des erreurs se sont souvent glissées du fait, sans doute, de collaborateurs insuffisamment avertis.

De tant de travaux divers se dégage-t-il une doctrine d'ensemble? On peut dire qu'ils convergent, comme les publications innombrables du polygraphe Menéndez y Pelayo, vers un but facile à deviner : la destruction des préjugés stupides qui ont fait croire à une prétendue dépendance de l'Espagne musicale vis-à-vis de ses voisines, de l'Italie en particulier. Trop longtemps il fut admis que les Morales, Guerrero, Comès ou Victoria étaient les fils intellectuels de Rome. Cette opinion erronée avait été renforcée par l'injuste appréciation du biographe de Palestrina, Baini. Désormais, nous savons qu'il y a une école, ou même plusieurs écoles espagnoles caractérisées, avec une tradition et une constante progression. Pedrell n'aurait-il abouti qu'à cette découverte qu'il aurait bien mérité de sa patrie.

Mais il y a plus. En analysant cette tradition classique espagnole, en la contrôlant dans les œuvres théoriques et pratiques du siècle d'or, Pedrell conçut le projet d'une restauration de cette merveilleuse musique nationale. Et le manifeste *Pour notre musique* est comme le renouvellement des audacieuses théories du jésuite Eximeno, que M. Mitjana a bien mises en valeur, de même que la musique pedrellienne elle-même se reliera à la polyphonie de la période mystique espagnole.

Nous reviendrons tout à l'heure sur cette constatation. Mais déjà l'on peut dire que, par son œuvre théorique comme par son œuvre pratique, Pedrell fut un régénérateur de l'art musical de son pays. M. Mitjana a su peindre l'incroyable décadence de cet art à l'heure « où Pedrell vint ». Nous allons montrer l'extraordinaire et magnifique réaction qui suivit la venue du maître de Tortosa.

*
* *

Mais auparavant, nous devons nous souvenir d'un autre grand Espagnol, trop tôt disparu, qui du fond de la Vieille Castille parlait et écrivait comme Pedrell, et, tant par ses œuvres théoriques que par ses compositions musicales, mérite, aux yeux de l'historien, d'être associé au maître de Tortosa dans notre admiration, pour l'imprévu *Risorgimento* musical de l'Espagne contemporaine. Nous voulons parler du maître de chapelle de Burgos, puis des Déchaussées royales de Madrid, don Federico Olmeda.

Que l'on compare en effet les dates des œuvres marquantes de Pedrell et d'Olmeda, et l'on s'étonnera de constater que, quoique plus jeune que Pedrell, Olmeda mena parallèlement le bon combat pour la renaissance musicale religieuse et profane. L'*Hispaniae schola musica sacra* de Pedrell apparaît en juin 1894, et les résultats du voyage musical d'Olmeda à Saint-Jacques-de-Compostelle sont publiés à Burgos en 1895. L'étude de Pedrell sur le *Folk-Lore musical castillan du seizième siècle* paraît dans les cahiers de la Société internationale de musique d'avril-juin 1900, et les Jeux Floraux de Burgos de 1902 récompensent la magnifique anthologie mélodique d'Olmeda intitulée *Folk-Lore de Castille*, et commencée dès 1896. Ladite anthologie est précédée d'un véritable manifeste, bien personnel, analogue au *Por nuestra música* pedrellien de 1891. Enfin les grandes œuvres musicales d'Olmeda : symphonies, quatuors, recueils de mélodies, sont contemporaines du cycle pedrellien.

Qui est donc Olmeda? Un pauvre prêtre de génie qui lutta, à peu près seul en Castille dans sa sphère religieuse, pour assurer le retour des musiciens à un art traditionnel de polyphonie et leur émancipation du joug odieux de l'italianisme. Les timides essais de Eslava devaient trouver en lui comme en Pedrell un continuateur progressif. Servi par une érudition immense, ainsi qu'en témoigne l'admirable bibliothèque achetée après sa mort par le libraire antiquaire

1. *Victoria*, par Henri Collet. Paris, F. Alcan; 1914.

Karl-W. Hiersemann, de Leipzig[1], et par le goût le plus sûr, doué par ailleurs d'un véritable talent de musicien de l'espèce la plus rare et qui fait songer à celui d'un Schubert, don Federico **Olmeda** a pu jouer un rôle moins retentissant que celui de Pedrell, — lequel correspondait davantage avec l'étranger, — mais reconnu par tous ceux, amis ou ennemis, qui, en Espagne même, suivirent attentivement ses travaux. Au demeurant, vers la fin de sa courte vie, sa renommée dépassait les frontières, et il n'était de pèlerin des archives d'Espagne qui ne reçût avant de partir le conseil de « s'arrêter chez Olmeda ». De sorte que le catalogue de Leipzig peut avec raison affirmer que Don Federico Olmeda était « bekannt als Verfasser einiger grundlegender Werke über spanischen Kirchengesang und populäre castilische Musik, und aus anderem Privatbesitz ».

« Né en 1865 au bourg d'Osma (province de Soria), avons-nous écrit dans le bulletin français de la S.I.M.[2], Olmeda apprit tout jeune (dès l'âge de sept ans) le solfège, le plain-chant, le piano et l'orgue, sous la direction de l'organiste de la cathédrale. Un peu plus tard, le Sr. Damian Sanz, et un chef de musique Sr. León Lovera, lui enseignèrent le contrepoint et la composition, ainsi que la pratique des quatre instruments à cordes. A l'âge de treize ans, le jeune Federico copiait de sa main, dans les bibliothèques, les traités techniques inaccessibles à sa bourse modeste. De cette époque de labeur ardu datent une sonate pour piano et un *Salve Regina* avec orchestre. Son instruction terminée, Olmeda se présenta au concours institué par toute l'Espagne en vue des maîtrises de chapelle, et fut nommé *maestro* de la cathédrale de Burgos. Dans ce milieu fatal à l'activité musicale, dans cette petite ville perdue au sein des montagnes mystiques, mais ayant devant les yeux le Temple sublime et les vestiges évocateurs du doux moyen âge, Olmeda sentit croître son amour de l'art divin, et conçut le projet d'une vaste Renaissance religieuse, qu'il imposa à la fois par la parole et l'exemple, par des œuvres didactiques et d'admirables compositions. »

Olmeda est un véritable réformateur, ainsi que le prouvent successivement son *Mémoire d'un voyage à Saint-Jacques-de-Galice* ou *Examen critico-musical du Codex du pape Calixte II* (1895), ses *Discours sur l'orchestre religieux* (1896), son *Folk-Lore de Castille* (1902), et son livre : *Pie X et le Chant romain* (1904), tous ouvrages publiés à Burgos[3].

Le maître nous dit sa surprise de voir le manuscrit du pape Calixte II, lequel, authentique ou non, n'en remonte pas moins au XIIe siècle, et dont le contenu, si riche d'enseignements historiques, n'a été exploré par qui que ce soit, à l'exception de ce *Chant d'Ultreja*, qui est précisément la seule mélodie sans intérêt du recueil, puisqu'elle lui est sans doute étrangère, et n'offre point de *discantus*. En présence de ces rudiments de l'art polyphone, Olmeda s'émerveille. Puis il se met à l'étude, et de l'examen des formes merveilleusement libres du codex, déduit que « lorsque les mélodies du plain-chant doivent être chantées conjointement avec un ou plusieurs *déchants* de l'époque fleurie, l'exécution de ces derniers ne peut être assujettie, rigoureusement parlant, aux lois rythmiques que l'on doit observer, suivant les archéologues, dans l'exécution du plain-chant pur, c'est-à-dire sans *déchants* »[4].

Olmeda se rend compte ensuite, scrupuleusement, de la composition même des œuvres du Codex, et y découvre les premières manifestations de l'art moderne. Le genre dans lequel chantent les voix est le diatonique sans altération. Les mouvements en sont directs, contraires et obliques, dans toutes les positions connues. Les intervalles sont des secondes et des tierces majeures et mineures, des quartes mineures, des quintes majeures, des sixtes mineures et des octaves; parfois une quarte majeure, peut-être exécutée comme mineure, si la loi du triton était alors en vigueur; parfois une sixte majeure, une septième mineure, qui n'est pas une erreur de copiste. Dans les mouvements mélodiques des voix, Olmeda note des arpèges et des progressions. Il ne voit pas défendues les octaves réelles et les quintes réelles et cachées. Il se complaît à noter que la dissonance naturelle ne naquit point au siècle de Monteverde, mais que le XIIe siècle pratique l'harmonie de septième dominante.

Olmeda considère que « les corruptions de l'ancien art religieux, qui ont atteint un état si lamentable de nos jours, ont probablement leur origine, en tant qu'elles affectent l'exécution pratique de son rythme, au XIe siècle,... et que les causes de la corruption du plain-chant sont une conséquence nécessaire de la grande révolution artistique qui débute aux Xe et XIe siècles[5] ». Olmeda voit dans ces corruptions une conséquence glorieuse de l'activité scientifique et bienfaisante de l'Eglise, une conséquence légitime et nécessaire, s'il est vrai que l'art moderne devait se créer et se fortifier dans la vie même du plain-chant.

Olmeda suit le développement de cet art moderne issu du plain-chant et arrive naturellement à cette constatation[6] « qu'il n'a cessé de progresser du XIIe siècle au XVIe, mais que l'art de ce dernier siècle ne se trouve pas fidèlement représenté dans l'école actuelle de contrepoint ancien ».

C'est tout le procès de la musique religieuse espagnole contemporaine qui est ici intenté par **Olmeda** de la manière la plus rigoureuse. Et c'est le premier jalon planté d'une restauration future. Il faut lire dans le *Voyage à Saint-Jacques-de-Galice* (p. 36 et suivantes) les admirables analyses que nous donne le maître du style polyphonique du grand siècle. Elles méritent d'être traduites pour notre Conservatoire et de devenir classiques.

Dès lors un problème se pose pour **Olmeda** : « L'accompagnement du plain-chant s'impose par les efforts que firent vers cette fin les artistes de l'époque à laquelle il est parvenu à son épanouissement, et par les exigences de l'art moderne (p. 48). » Comment donc concilier, amalgamer les tonalités antique et moderne? « Il faudrait, répond le maître, que les modes grégoriens présentassent un intervalle de demi-ton entre les 7e et 8e degrés de leurs gammes, ou que la tonalité moderne nous offrît un accord sur le 5e degré de l'un de ses modes, dont la tierce fût mineure et non majeure comme elle l'est en tous les accords qui ont leur fondement sur ledit cinquième degré. »

Le mode mineur établi par **Olmeda** a sa gamme

1. *Musik und Liturgie... aus der Bibliothek des Don. Federico Olmeda presbitero y maestro de la capilla de Burgos...* Katalog 392, Leipzig, 1911.
2. IVe année, n° 3, 15 mars 1908, p. 278.
3. En vente chez Daniel Pérez Cecilia, Espolón 2-4. Burgos.
4. *Voyage à Saint-Jacques-de-Galice*, p. 11.
5. *Ibid.*, p. 19 et 24.
6. *Ibid.*, p. 36.

propre : *la, si, do, ré, mi, fa ♮, sol ♮, la,* offrant un demi-ton de distance du 5e au 6e degré, et du 6e au 7e, ainsi que du 7e au 8e, un ton. Il base son raisonnement sur les relations de nos deux modes modernes, et sur ce qu'établi de la sorte, le mode mineur donne une idée certaine et évidente des altérations qui lui sont propres par nature; enfin sur des raisons d'origine. Les péripéties et les vicissitudes du système tonal actuel (v. p. 54 et suiv.) lui démontrent clairement que le ton mineur en son origine et en sa nature est l'*échelle intégrale du second mode grégorien*. Ce mode contient en soi des accords de tierce et de quinte inexploités jusqu'alors et qui n'ont été reconnus par aucun théoricien.

Olmeda pressent ainsi la réforme debussyste. Il écrit son livre en 1895, tandis qu'en Espagne on ne connaît, parmi les musiciens modernes, que Wagner ou Saint-Saëns, voire Massenet et Franck. Et il ouvre ainsi à l'art « un nouveau filon », en rendant compatibles la tonalité antique et la tonalité moderne. Il formule des théories précieuses qu'il mettra, en pratique, ainsi que nous le verrons, dans de nombreuses et vivantes compositions, dont les plus belles ont un caractère espagnol marqué.

Mais ce n'est pas tout. Réformateur de la technique même de la musique religieuse, **Olmeda** veut encore louer Dieu par la voix multiple de l'orchestre. S'appuyant sur la parole de Dieu à Moïse : « Employez la musique instrumentale dans les fêtes religieuses, » il réclame la liberté de recourir à l'orchestre, dont le psaume CL de David ira jusqu'à préciser la composition[1]. Il écrira lui-même de belles œuvres d'église avec accompagnement d'orchestre. Et il pressent, là encore, une réforme dont le pape Pie X se fera l'écho par son tolérant *Motu proprio* du 22 novembre 1903[2].

Enfin **Olmeda** ne se contente pas de réformer le style. Il rénove la matière même : le *mélos*. Le régionalisme castillan ne pouvait le laisser indifférent. Ce culte d'une renaissance des formes magnifiques de la polyphonie espagnole ne pouvait point ne pas s'allier en lui au culte des formes mélodiques dont sa patrie a le privilège exclusif. Passionné de polyphonie castillane, Olmeda sera donc fervent de la mélopée que l'on entend sur la *meseta*, dans cette âpre et odorante campagne de Burgos, berceau de la race espagnole. Il sentait que toute la tradition castillane pouvait être suivie dans les manifestations mélodiques du terroir. Il lui fallut renouer la chaîne comme il avait renoué celle de la polyphonie religieuse.

D'autres considérations l'y poussaient, ainsi qu'il nous le déclare en l'*Introduction* de son magnifique *Folk-Lore de Castille* (p. 8) : « Il m'était pénible de constater que les autres régions espagnoles, Biscaye et Guipuzcoa, Galice, Andalousie, Catalogne, Asturies, font quelque chose pour l'art populaire et prétextent de cela pour reprocher à la Castille sa façon d'être, au point qu'en maint endroit l'on dit avec dédain qu'elle n'a pas de coutumes traditionnelles intéressantes, ni de *fueros*, ni d'amour régional, et que sa valeur historique a péri. »

Olmeda nous dit combien il lui fut difficile de mener à bien son entreprise d'exploration *folk-lorique* sur le territoire castillan. « Les Castillans chantent peu, » comme un de leurs couplets populaires le reconnaît[3]. Il se montre à nous « cheminant à pied, montant à cheval, en charrettes, en voitures, par des chemins égarés ou par de spacieuses routes, se réfugiant en de modestes auberges ou chez M. le maire, chez M. le curé; allant ainsi de village en village, de ville en ville, jusqu'à la réunion des matériaux nécessaires à son œuvre ». Et il peut s'enorgueillir d'avoir sauvé d'une disparition prochaine les plus beaux *lieder* populaires de Castille.

Nous n'avons pas à nous étendre sur le contenu même de ce magnifique ouvrage d'Olmeda. Qu'il nous suffise de dire qu'il est le premier de son espèce, et que jusqu'à présent les compositeurs religieux ou profanes, dont nous allons nous occuper, ne paraissent pas se douter de la richesse qui leur est offerte bénévolement. Il semble que l'erreur se perpétue de ne pas croire en la musicalité populaire castillane. L'Andalousie, la Catalogne, la Biscaye ou la Galice absorbent encore exclusivement l'attention des musiciens d'Espagne. Mais cette illusion ne saurait durer. Tôt ou tard on s'apercevra des trésors que l'on laissait dans l'ombre, et ce jour-là, s'il est une justice, **Olmeda** sera révéré à l'égal des plus grands « trouveurs » ou « trouvères »...

***

Pedrell et Olmeda sont les deux grands théoriciens de la renaissance musicale espagnole. Mais autour d'eux se pressent une foule de savants, d'érudits « musicographes ou musicologues » dont les travaux ont contribué à faire l'éducation des amateurs et à créer « l'ambiance » propice à l'éclosion des œuvres pratiques.

Nous citerons d'abord le disciple de Pedrell et notre prédécesseur en cette histoire, M. Rafael **Mitjana**, qui, non content d'avoir mené le bon combat pour la cause de son maître en des ouvrages définitifs[4], a su consacrer les loisirs d'une brillante situation diplomatique à dresser le catalogue critique et descriptif des imprimés de musique ancienne conservés à la Bibliothèque de l'Université royale d'Upsal[5], ou à traiter du musicien-poète Juan del Encina[6], de l'orientalisme musical et de la musique arabe[7], enfin des grands polyphonistes espagnols du XVIe siècle[8]. Puis le P. É. de **Uriarte**, dont les critiques étincelantes furent appuyées sur de sérieux ouvrages d'esthétique[9]; l'éditeur du grand polyphoniste Comes : J.-B. **Guzman**[10]; un grand seigneur de l'érudition musicale espagnole, qui publia son œuvre à Londres : J.-F. **Riaño**[11]; le commentateur des œuvres de saint François Borgia : M. **Baixuli**[12]; ces chercheurs régionaux qui reconstituèrent l'histoire musicale de leurs

1. *Discursos sobre la orquesta religiosa.* Burgos, 1896.
2. OLMEDA, *Pio X y el Canto romano.* Burgos, 1904.
3. *Aunque me ves que canto | no canto yo | canta la lengua, | llora el corazón.*
4. *La Música contemporánea en España y Felipe Pedrell* (Madrid, in-16). — *Discantes y contrapuntos.* — *Para música vamos!...* (Valencia, F. Sempere).
5. *Upsal* et *Berlin*, L. Liepmannsohn, 1911.
6. Málaga, 1895.
7. *Revista musical* de Bilbao, 1909.
8. *Ibid.*, 1910.
9. *Tratado teórico-práctico de canto gregoriano según la verdadera tradición.* — *Un Documento importantísimo para la historia del canto gregoriano* (Bol. *La Música Relig. de España*, año IV, n° 45). — *Estética y crítica musical* (Barcelona, 1904).
10. *Obras musicales del insigne maestro español del siglo XVII : J.-B. Comes* (Madrid, 1889, 2 vol.).
11. *Critical and bibliographical Notes on Early Spanish Music.* (London, 1887).
12. *Las Obras musicales de S. Fr. de Borja* (*Rev. Razón y Fé*, Madrid, oct. 1902).

villes : J. de **Chia**[1], A. **Lozano Gonzalez**[2], Fr.-Javier **Blasco**[3], J. **Ruiz de Lihory**[4]. Enfin nous mentionnerons ces musicologues désintéressés qui s'occupèrent ou s'occupent du langage musical *en soi*, tels que : L. **Gonzalez Agejas**[5], F. **Gascue**[6], J. **Dominguez Berrueta**[7], ou se consacrèrent à la restauration du chant grégorien, comme M. **Rué**[8], ou D. G. **Suñol**[9]. Nous serions censurable si nous n'inscrivions pas auprès de ces derniers noms ceux de deux savants français dont les travaux sur l'art grégorien espagnol font autorité, à savoir : P. **Aubry**[10] et D. Maur **Sablayrolles**, qui publia dans la *Revue musicale catalane* (1906) un *Voyage à travers les manuscrits grégoriens espagnols*.

***

Les résultats de tant d'efforts divers ne se sont pas fait attendre. Et d'abord dans la musique religieuse polyphonique ou organique. Il y eut comme une continuation progressive de cet art magnifique du XVIe siècle retrouvé par les théoriciens. La catholique Espagne se devait, plus qu'aucune autre nation européenne, de donner par la musique un pendant à la renaissance architecturale d'un gothisme prolongé et épanoui qui fleurit sur les ruines de l'art « rococo ». Ainsi le constatera l'un des musiciens de ce *risorgimento* musical même, le P. Luis **Villalba**, maître de chapelle de l'Escurial, lorsqu'il rédigera pour la revue *la Cité de Dieu* ses impressions sur le fameux Congrès national de musique sacrée, célébré à Valladolid, entre le 26 et le 28 avril 1907 : « Personne n'oserait aujourd'hui prendre la défense des compositions à accompagnement *guitaresque* que l'on jouait naguère encore[11]. »

En dehors des livres et articles que nous avons cités, il faut reconnaître le rôle décisif joué, au point de vue de cette restauration musicale religieuse, par les magnifiques revues spéciales que le clergé sut faire vivre par toute la péninsule. La *Música religiosa*[12], dirigée par **Pedrell**, et la *Voz de la Música*[13], dirigée par **Olmeda**, à Madrid; la *Música sacro-hispana*[14], de Bilbao, et la *Biblioteca sacro-musical Santa Cecilia*[15], inaugurée à Madrid par le P. **Villalba**, ont été de merveilleux organes, non seulement d'information et d'étude, mais encore d'encouragement, ainsi qu'en témoignent de copieux suppléments musicaux accueillants à toutes les tentatives d'art polyphonique ou folk-lorique, et les nombreux concours institués périodiquement pour récompenser par un prix en espèces et par l'*édition* la meilleure œuvre de musique religieuse. En outre, les princes de l'Eglise espagnole protégèrent décidément le mouvement d'action, tel cet archevêque de Madrid-Alcalá, fondant l'*Association Isidorienne* pour la réforme de la musique religieuse selon les prescriptions du Saint-Siège. Ladite *Association* débuta en participant aux fêtes du *Corpus*, célébrées en la cathédrale de Madrid en 1895, et de la Semaine Sainte, en 1896 et 1897. Mais son acte le plus important fut la *Fête de Musique Religieuse*, célébrée à Bilbao en août 1896. Sous la présidence des évêques de Madrid et Vitoria, se réunirent les maîtres Guilmant, Bordes, Vincent d'Indy pour la France, Tebaldini pour l'Italie, Pedrell, P. Uriarte, Monasterio, Zubiaurre, Arin et Olmeda pour l'Espagne. Là se fondirent en une seule les aspirations de la *Schola Cantorum*, de la *Cappella Antoniana de Padua* et de l'*Asociación Isidoriana*. Ces travaux de restauration eurent leur écho à Barcelone, où furent interprétés les grands polyphonistes espagnols, de Victoria à Brudieu; puis à l'Escurial et à Montserrat, où les *escolanies* (écoles d'enfants de chœur) se consacrèrent avec application aux nouvelles méthodes; enfin au Collège du *Corpus Christi* de Valence, où le Mro. V. Ripollés sut reprendre la juste interprétation des polyphonistes valenciens dont, au début même du XIXe siècle, le maestro Francisco Cabo semble être le continuateur progressif, de même que l'organiste valencien Pascual Pérez, son contemporain, renouait la chaîne des grands organistes classiques.

Aujourd'hui l'Espagne religieuse dépasse l'Italie même par son organisation musicale, le nombre et la qualité de ses maîtrises, l'éclosion de ses *capellmeister*, l'abondance de ses moyens d'extension, de ses revues. Nous ne saurions entrer dans le détail des œuvres nouvelles espagnoles inspirées par la plus saine tradition polyphoniste, car les titres ne varient point, et nous ne pourrions dresser qu'un fastidieux catalogue de *Messes*, de *Psaumes*, d'*Hymnes* ou de *Lamentations*. Du moins signalerons-nous quelques-uns des maîtres qui, par la haute tenue de leurs œuvres, le caractère des formes adoptées et la fusion scrupuleuse des enrichissements modernes avec les éléments légués par les classiques, méritent d'être cités après ceux-ci, dont ils poursuivent et élargissent le merveilleux effort.

C'est d'abord Juan Ambrosio de **Arriola**, né à Elorrio (Biscaye) le 7 décembre 1833, et décédé dans le même bourg le 8 avril 1863. Il avait été l'élève de **Eslava**, et il se perfectionna à Paris. Dans ses offertoires, élévations, hymnes, ainsi qu'en une messe à trois voix, il prouve un talent déjà mûri au contact des classiques et qui promettait de s'épurer encore.

C'est ensuite Santiago **Tafall**, né à Saint-Jacques-de-Compostelle en janvier 1858, et qui obtint au concours, en 1881, la place d'organiste de la cathédrale de cette ville, puis en 1895 la maîtrise, et en 1898 le titre de chapelain royal de Grenade, pour revenir, l'année suivante, à sa ville d'origine en qualité de chanoine. Ses compositions sont encore pour la plupart inédites, mais celles que l'on put entendre dénotent chez leur auteur une technique épurée et conforme aux lois qui se dégagent de la réforme religieuse dont nous avons traité.

C'est surtout **Olmeda**, dont les quatre messes, les psaumes et les motets, ou les harmonisations de mélodies populaires religieuses comptent parmi les meilleures productions de l'école espagnole[16].

C'est Domingo **Mas y Serracant**, un Catalan de Barcelone, où il naquit en 1866, et où il eut parmi ses maîtres l'illustre **Pedrell**. Maître de chapelle de San-

1. *La Música en Gerona* (Gerona, 1895).
2. *Memoria histórico-crítica del desarrollo que en Zaragoza ha tenido el arte musical...* (Zaragoza, 1895).
3. *La Música en Valencia* (Alicante, 1896).
4. *La Música en Valencia* (Valencia, 1903).
5. *Las Siete Especies de octavas griegas* (Madrid, 1908).
6. *Las Gamas célticas y las Melodías populares euskaras* (Madrid, 1919).
7. *Rigenerazione della gamma dei suoni* (Torino, 1908).
8. *Cooperació a la Edició Vaticana dels llibres de cant liturgich* (*Rev. Mus. catalana*, 1904-5).
9. *Méthode complète de chant grégorien* (Tournai, 1907).
10. *Iter Hispanicum* (Paris, 1908).
11. *El Primer Congreso nacional de música sagrada*. Madrid, 1907.
12. Organe de l'association fondée par l'archevêque de Madrid-Alcalá.
13. Plaza de Herradores, Madrid.
14. Mar et Cie, éd., Bilbao.
15. Alier, éd., Madrid.
16. Voir *S. I. M.* du 15 mars 1908, p. 282 et sq.

Pedro, professeur à l'Académie Granados, sa fécondité est prodigieuse et ses œuvres font de lui l'un des maîtres incontestés de la Renaissance musicale religieuse d'Espagne.

De Mas y Serracant se rapproche Vicente **Ripollés**, né en 1867, actuellement maître de chapelle à Valence, et grand ami d'Olmeda ainsi que de Pedrell. Élève à Valence de Salvador Giner, il sut se dégager de l'influence de ce professeur, dont nous aurons à nous occuper plus loin, et il est devenu l'un des continuateurs puissants des classiques de la polyphonie, ainsi qu'en témoignent les motets, hymnes, faux-bourdons et messes dont nous avons traité autre part[1].

Plus divers et moins pur apparaît l'œuvre musical d'Ignacio **Busca**, né à Zumarraga (Guipuzcoa) le 14 octobre 1868, sans doute parce que ce musicien religieux est doublé d'un compositeur profane. Élève à Madrid d'Arrieta, de Mendizabal et de Jimeno, puis à Barcelone d'Enric Morera, Busca a écrit dans tous les genres et a fait preuve d'une technique sûre et savante. Il est actuellement directeur des chœurs de la congrégation de Saint-Louis à Madrid.

Au contraire, le Pamplonais Martin **Rodriguez**, né en 1871, actuellement organiste (après concours) de Valmaseda (Biscaye), est rigoureusement scolastique, ainsi que le P. Luis **Villalba**, né d'une famille musicienne de Valladolid, en 1873, entré dans l'ordre des Augustins en 1887, élève de Trago et de Pedrell, et actuellement maître de chapelle à l'Escurial, où le signataire de ces lignes eut l'honneur de collaborer avec lui pour une *Contribution à l'étude des « Cantigas » d'Alphonse le Savant*[2]. Théoricien de la musique, musicologue réputé pour ses découvertes et ses analyses de vieux maîtres espagnols de la polyphonie et de l'orgue, ayant participé activement aux Congrès de musique religieuse de Valladolid et de Séville, enfin compositeur inspiré d'œuvres de chant figuré et de musique de chambre (sonates, quatuors, mélodies), le P. Villalba est une des personnalités marquantes du *risorgimento* espagnol[3].

Près de lui nous mentionnerons le Barcelonais José **Cumellas Ribó**, l'un des maîtres de l'*Orfeó catalan* auquel nous consacrerons une partie de notre étude. Né en 1875, élève de Lamote de Grignon, Costa Nogueras, Nicolau, Gavaynach, c'est-à-dire de quatre des champions de la belle école catalane que nous étudierons bientôt, **Cumellas** a composé, au sein de cet *Orfeó* qui lui est si cher, de nombreux motets, chœurs, pièces d'orgue et mélodies populaires qui l'ont mis hors de pair et désigné pour la maîtrise de San-Felipe Neri.

Nous saluerons avec respect le grand musicien disparu qui fut Julio **Valdés Goicoechea**, né à Vitoria en 1877, élève de Sáinz Basabe à Bilbao, organiste à Elorrio comme Arriola, puis disciple, à Ratisbonne, de Haller et Haberl, ces maîtres de la célèbre école de musique religieuse. **Valdés Goicoechea** est mort le 9 avril 1916, étant chanoine de Valladolid. Compositeur exceptionnellement doué et fidèle observateur du *Motu proprio*, il fut l'un des maîtres qui surent le mieux interpréter les désirs de la papauté en matière de musique religieuse. Ses œuvres se distinguent par une grande clarté et une grande richesse harmonique. Sa polyphonie rappelle celle de Victoria, dont il semble avoir hérité le dramatisme intense et sacré. Sa messe à l'*Immaculée Conception*, celles d'*Avent* et de *Carême*, le célèbre *Miserere*, un magnifique *Te Deum*, enfin une *Messe de Requiem* le placent à la tête des polyphonistes espagnols de l'école moderne.

Parmi les plus jeunes de ceux-ci nous citerons Luis **Urteaga** et J.-B. **Lambert**. Le premier naquit à Villafranca de Guipuzcoa au mois de décembre 1882. Il fut l'élève de D. Martin Rodriguez, dont nous avons parlé. En 1904, il fut nommé organiste de Berastegui et, en 1905, il changea de poste pour se rendre à Zumaya, où il réside actuellement, et où il commence à se révéler comme un maître du genre polyphonique. Quant à J.-B. **Lambert**, il s'annonce comme devant être le Goicoechea de sa génération. Né à Barcelone en 1884, enfant de chœur à la cathédrale, puis élève de Mas y Serracant, il étudia avec passion les grands classiques espagnols : Morales, Guerrero et Victoria, et ces travaux approfondis ont marqué leur empreinte sur le jeune musicien, dont les œuvres religieuses se sont imposées à l'admiration des fidèles. **Lambert** est depuis 1905 organiste de l'église de San-Antón.

* * *

Si des compositeurs nous passons aux interprètes, nous devons signaler l'effort constant et tenace qui aboutit à la création, par toute la péninsule, de maîtrises de chapelle uniques au monde. L'Escolanie de Montserrat, l'*Orfeó* catalan, la chapelle du *Corpus Christi* de Valence, celles de Grenade, Séville, Tolède, l'Escurial, Valladolid, Burgos, Bilbao, Pampelune, enfin l'*Association Isidorienne* de Madrid donnent des polyphonistes anciens et modernes des interprétations que l'on peut qualifier de parfaites. Et nous ne nous étendons point sur les musiques qui accompagnent les fameux *Seises* de Séville[4], sur le commentaire du si curieux *rite muzarabe* de Tolède[5], ni sur ces merveilleuses exécutions de chants grégoriens que l'on peut entendre au monastère de Santo-Domingo de Silos, sous la direction du P. Cassiano.

Les autres interprètes — eux-mêmes souvent compositeurs — sont les organistes. La renaissance musicale religieuse, en Espagne, en fit surgir d'excellents, dont le P. Nemesio **Otaño** sut disposer les meilleures pages en anthologie[6].

Nous mentionnerons d'abord le collecteur lui-même. Le P. Nemesio **Otaño**, né à Azcoitia (Guipúzcoa) en 1880, eut pour premiers maîtres de musique, ainsi qu'il nous l'apprend, l'organiste d'Azcoitia : J. M. Echániz, et celui d'Escoriaza : Benito S. de Cortázar. A neuf ans il commença sérieusement l'étude du piano et de l'orgue sous la férule de F. Sarasola, disciple de Gorriti. Puis il entra dans la Compagnie de Jésus et fut organiste et directeur en plusieurs collèges. De 1903 à 1907 il compléta ses études de composition à Valladolid, sous la direction de D. Vicente Goicoechea, D. Jacinto Manzanares et surtout du compositeur madrilène D. Vicente Arregui. Le P. Otaño n'est pas seulement un orga-

1. Voir *S. I. M.* du 15 septembre 1908, p. 952.
2. *Bulletin hispanique*, t. XIII, n° 3 (1911).
3. Voir dans la revue *la Ciudad de Dios* les nombreuses études musicologiques espagnoles du P. Villalba, toutes du plus haut intérêt. Les compositions musicales du P. Villalba sont en vente chez l'auteur, 67, paseo de Santa-Engracia, à Madrid.

4. Rosa y López. — *Los Seises de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1904).
5. Moraleda y Esteban. — *El Rito Mozárabe*. Toledo (Serrano ed., 1904).
6. *Antología moderna orgánica española*. Bilbao (Lazcano y Mar ed.)

niste de talent, mais un compositeur traditionaliste et un investigateur en matière de musicologie. Ses études sur Victoria, parues dans la *Musica sacro-hispana* de 1913, font autorité.

Dans sa belle *Anthologie*, le P. Otaño nous présente les organistes les plus en vue de son pays et donne sur leur vie et leurs travaux de précieux renseignements. Faisons connaître avec lui ces pieux virtuoses qui, dans les églises parfois les plus lointaines, dont ils obtinrent la charge après des concours difficiles et longs, donnent à entendre les suaves harmonies des organistes classiques, ou improvisent, avec une science égale à leur foi, des pièces dignes des descendants du vieux Cabezón.

Le R. P. José **Alfonso** naquit à Alcañiz en août 1867. Après de sérieuses études musicales sous la direction de son père, de son oncle, maître de chapelle à Palencia, et de D. Marcos Calzada, organiste en la cathédrale de la même ville, il se consacra à la carrière ecclésiastique, obtint la place d'organiste de la cathédrale de Valladolid, et fut successivement organiste de la cathédrale de Ségovie, maître de chapelle à Saint-Jacques-de-Compostelle, puis maître de chapelle à la cathédrale de Madrid. Entré dans la Compagnie de Jésus, il réside actuellement au collège des Jésuites de Séville. « Son intervention au Congrès de Séville, écrit le P. Otaño, fut très heureuse, et tous ceux qui l'ont approché ont pu se rendre compte de ses grandes connaissances musicales. »

Victoriano de **Balerdi** naquit à Amézqueta (Guipúzcoa) le 11 janvier 1870 et mourut à Mondragon le 9 mai 1903. A l'âge de sept ans, il commença le solfège avec D. Juan-José Oñaederra, organiste d'Alegria, et continua ses études à Tolosa, sous la direction du maestro Gorriti, jusqu'en 1883, année où il se transporta au Conservatoire de Madrid pour étudier le piano avec Mendizabal, l'harmonie avec Hernando, la composition avec Grajal et Arrieta. C'est dire que sa préparation fut toute profane et *italianisée*. En juillet 1888 il gagna au concours la bourse accordée par la Diputación de Guipúzcoa, et, ayant terminé ses études, partit de Madrid en 1892. En cette même année il obtint la place d'organiste de Mondragon, qu'il occupa jusqu'à sa mort. « Son style, écrit le P. Otaño, s'approche parfois du genre de son maître Gorriti, mais l'école française moderne d'orgue fut celle qui influa le plus sur le genre organique qu'il cultiva avec un grand succès. Il maniait l'orgue moderne avec une remarquable habileté, et nous conservons encore l'impression que nous avons ressentie en l'écoutant quelquefois. »

Alberto de **Garaizabal** naquit à Saint-Sébastien en 1876. Elève du maestro D. Bonifacio de Echevarría, il accompagna son professeur dans la carrière musicale à l'église de San-Vicente, jusqu'en 1895, où il obtint la place d'organiste à Zumarraga. Aujourd'hui, **Garaizabal** est à la fois professeur, organiste et directeur de la Musique municipale. « Il a composé, dit le P. Otaño, de nombreuses œuvres de genre religieux et pianistique, dont beaucoup sont encore inédites. »

La personnalité de Vicens Maria de **Gibert** est des plus complexes, et nous aurons à revenir plus loin sur elle. Dès maintenant, disons que ce jeune maître de l'école catalane est né à Barcelone en avril 1879, et que, malgré une formation musicale assez sérieuse, il ne comprit vraiment sa vocation qu'en 1895, en entendant Vincent d'Indy diriger à Barcelone une série de concerts historiques. Il se mit dès lors fiévreusement à l'étude sous la direction de Lluis Millet, un grand maître, dont nous aurons à nous occuper, et en 1904 il entra à la *Schola cantorum* de Paris, où il suivit pendant trois ans les cours de Vincent d'Indy pour la composition, de Tricon et Philip pour le contrepoint et la fugue, de Decaux pour l'orgue et de Gastoué pour le chant grégorien.

On devine combien vaste et profond doit être le savoir de **Gibert**. Ses compatriotes le reconnurent, qui l'ont élu en 1908 professeur d'orgue à l'*Orféo català* de Barcelone. Nous avons eu l'occasion d'entendre au *Palais de Musique* de somptueuses œuvres chorales de **Gibert**, qui révèlent un tempérament robuste et une âme d'apôtre. Nous traiterons plus loin de ses œuvres profanes.

Un des organistes dont la réputation a passé les frontières nous est présenté en la personne de Bernardo de **Gabiola**, né à Durango (Biscaye) en août 1880. Ce maître incontesté fut dirigé vers la musique, malgré de grands obstacles d'ordre familial, par l'énergie clairvoyante du maestro Zubiaurre, qui le fit entrer au Conservatoire de Madrid, dans les classes de Tragó et Fontanilla. Grâce à une pension qu'il obtint de la *Diputación* de Biscaye en 1902, il put se rendre à Bruxelles auprès de l'illustre Mailly et d'Edgar Tinel. Après avoir gagné le premier prix d'orgue au Conservatoire royal de la capitale belge (1905), il revint en Espagne, où il se fit applaudir comme organiste, aux concerts de la Philarmonique de Bilbao. Puis il se remit aux études de composition avec le maestro Arin, et en 1906 on lui confia la direction de la musique de Saint-Sébastien. « Le maestro **Gabiola**, dit justement le P. Otaño, occupe une des premières places parmi les organistes espagnols, et ses talents ont été fort appréciés aux Congrès de Valladolid et Séville, ainsi qu'en des auditions et concerts de Saint-Sébastien. »

Un des jeunes organistes qui promettent le plus est sans conteste José-Maria **Beobide**. Né à Zumaya (Guipúzcoa), où il commença ses études, terminées au Conservatoire de Madrid sous les maîtres Rodoreda et Brescia, il obtint la place d'organiste au collège des Jésuites de Quito (Equateur), où ses excellentes qualités lui valurent d'être nommé professeur du Conservatoire. Revenu dans son pays natal, il est aujourd'hui dans la pleine maturité d'un talent exceptionnel.

Le P. Otaño range parmi les organistes un musicien plus connu en France par ses compositions profanes, mais qui n'en mérite pas moins de figurer dans l'*Anthologie* qui nous occupe. En effet, Jésus de **Guridi**, né à Vitoria en septembre 1886, s'est révélé, notamment au dernier Congrès de musique de Séville, comme un admirable organiste. Mais ce n'est là qu'un des aspects de la personnalité marquée de **Guridi**, disciple d'abord de Sáinz-Basabe à Bilbao, puis de la *Schola cantorum* de Paris (1904-5), de Jongen à Bruxelles (1906-7), de Neitzel à Cologne (1908), et actuellement professeur à l'Académie philarmonique de Bilbao. Nous reviendrons sur l'œuvre dramatique et symphonique du jeune maître.

Le P. Otaño ne mentionne pas deux organistes, cependant réputés en Espagne : Juan de **Montes**, le barde galicien, révélé par M. Mitjana en son *Para música vamos*, et celui dont nous avons parlé dans nos études précitées du *Bulletin français de la S. I. M.* (1908), à savoir : José-Maria **Ubeda**, premier organiste du collège royal du *Corpus Christi* de Valence, et condisciple du directeur du Conservatoire de cette

ville : Salvador **Giner**. « Beaucoup de pièces d'orgue, disions-nous[1], des messes, des œuvres vocales de tout genre, attestent la science profonde et le caractère doux et mystique de ce modeste technicien. » **Ubeda** a publié une série d'ouvrages se rapportant à l'orgue : la *Psalmodie organique*, le *Jeu complet de versets pour les Messes*, la *Collection de versets pour les hymnes des fêtes diverses*, les deux *Collections d'Élévations et Prières* et les *Exercices de mécanisme organique* suivis des *Études progressives*[2]. **Ubeda** est certainement l'organiste d'Espagne qui connaît le mieux les innombrables ressources de l'instrument.

Tels sont les théoriciens, les compositeurs religieux et les organistes de la Renaissance musicale espagnole suscitée par les novateurs **Pedrell** et **Olmeda**. On aura pu constater chez les plus jeunes une influence française. Et c'est que les travaux de nos savants bénédictins, de nos musicologues, les enseignements de notre *Schola* et notre admirable école d'orgue suivaient parallèlement, mais avec combien plus d'éclat! le mouvement de régénération accompli de l'autre côté des Pyrénées. La France, avec son prestige intellectuel, sa tradition ininterrompue, se préparait à être ce qu'elle est aujourd'hui : la première des nations musiciennes. Il n'en est pas moins vrai qu'elle n'eut pas à accomplir les travaux gigantesques des pionniers du *risorgimento* espagnol. Qu'y avait-il *tras los montes* avant la venue de Pedrell et d'Olmeda? M. Mitjana s'est chargé de répondre, en ce même ouvrage, à la question que nous pouvons tous poser. A présent, l'Espagne musicale est la compagne de la France dans les tentatives faites pour échapper au joug incompréhensible des nations germaniques. Et ses musiciens comptent parmi les plus audacieux des nouvelles écoles. Gloire soit rendue aux modestes initiateurs du prodigieux mouvement, à **Pedrell** et à **Olmeda**.

Nous allons traiter de la musique profane de la période qui nous intéresse. Et nous retrouverons encore, à l'origine de la renaissance dramatico-symphonique qui lui correspond, les deux noms de **Pedrell** et d'**Olmeda**. Et c'est que ces grands artistes, l'un Catalan, l'autre Castillan, ne pouvaient point limiter leur activité. Ils se sentirent assez forts pour aborder tous les genres. Et si le succès leur fut inégalement départi, nous ne saurions en conclure qu'une chose : l'Espagne triomphante ne reconnaît point les immenses services qui lui furent rendus par l'Espagne militante. Il y a là une injustice telle que nous ne doutons point que l'avenir ne la répare. L'immense production de Pedrell et d'Olmeda demeure encore inexplorée. L'œuvre théorique des deux grands maîtres a vu le jour, bien qu'en des conditions honteuses pour le bon renom des éditeurs espagnols. Mais l'œuvre pratique, l'œuvre de réalisation de ces deux fondateurs, qui la connaît? Quelques disciples sans influence ou sans gratitude, quelques historiens impartiaux de l'étranger, tels que le signataire de ces lignes ou M. Raoul Laparra, ou encore M. G. Jean-Aubry... Que peuvent faire trois critiques de France contre l'indolence ou le parti pris d'une nation? Le jugement populaire est simpliste. **Pedrell** et **Olmeda** ont *écrit*. C'est leur tort le plus grave. Il n'en fallut pas plus pour que leurs compatriotes décrétassent *qu'ils n'étaient que des savants, mais qu'ils n'avaient pas d'inspiration*. A vrai dire, ce décret atteignait en plein surtout l'œuvre de **Pedrell**, car celle d'**Olmeda**, en grande partie inédite, apparaissait plutôt comme une *chifladura*, c'est-à-dire une douce folie de l'auteur. Mais il est difficile de se tromper plus grossièrement qu'on ne l'a fait sur le compte des deux promoteurs de la réforme musicale. Et c'est ce que nous allons tenter de démontrer.

1. *S. I. M.*, 15 septembre 1908, p. 952.
2. Valencia, Antich y Tena éditeurs.

II. — La musique profane.

Pedrell et **Olmeda** ont été avant tout *musiciens*. Et nul aujourd'hui ne les considère autrement que comme des *musicographes*. Malgré les éloges décernés à la *Trilogie* de **Pedrell** ou à la *musica di camera* d'**Olmeda**, l'opinion du public est faite, et il se désintéresse complètement de l'exécution de celle-ci comme de la représentation de celle-là.

Or de l'examen attentif que nous avons pu faire de l'œuvre de **Pedrell** et d'**Olmeda**, nous dégageons l'impression très nette que ces deux grands hommes étaient bien, comme nous venons de le dire, des *musiciens*. Leur personnalité musicale est certes plus accusée que leur personnalité même d'érudits. Mais alors que l'œuvre d'érudition ne fait pas grand bruit de par le monde, et que, plus elle est spéciale, moins elle est discutable et discutée, l'œuvre musicale au contraire ne peut subir l'épreuve de la présentation au public que si elle apparaît à la fois nouvelle et parfaite.

Or la multiplicité d'occupations des deux maîtres, le besoin d'écrire *panem lucrando* de l'un, le désir d'apostolat de l'autre, l'impossibilité où ils furent de *se spécialiser*, apparaissent comme autant d'obstacles à la réalisation du *parfait*. Et ni **Pedrell** ni **Olmeda** n'ont été parfaits.

Cette perfection, cependant, il semble qu'ils l'aient mieux approchée par la musique que par l'écriture. Ils étaient tous deux grands remueurs d'idées, tout bouillonnants de foi et d'enthousiasme, mais ils *écrivaient comme ils pensaient*. De sorte que n'importe quel musicologue sans talent, mais au courant des méthodes modernes de la musicologie, — lesquelles sont d'origine allemande, — a pu écrire depuis **Pedrell** et **Olmeda** des œuvres bien plus parfaites que ces maîtres n'en ont jamais écrit. Il n'est pas moins vrai que sans **Pedrell** et **Olmeda** la musicologie espagnole était impossible.

Le même raisonnement s'applique à l'œuvre musicale pure de **Pedrell** et d'**Olmeda**. L'insuffisance technique de **Pedrell** est flagrante. Son unique qualité est la justesse de l'harmonisation des mélodies populaires. Mais le chant sempiternellement doublé à l'orchestre, l'abus des pédales interminables, l'absence de développement font paraître ses disciples : Granados, Albéniz ou Manuel de Falla, dignes d'être bien plutôt ses maîtres... Qui pourrait nier cependant que Granados, Albéniz ou Manuel de Falla, véritables génies de la musique espagnole moderne, doivent tout à leur vieux maître de Barcelone, qui par ses écrits ou ses partitions leur enseigna la voie par laquelle ils devaient s'engager, et guida leurs premiers pas?

Olmeda est plus musicien que Pedrell. Il demeure l'un des plus sensibles parmi les artistes d'Espagne. Mais son œuvre, précoce, fut achevée bien avant que les debussystes français eussent élargi à l'infini le domaine des combinaisons tonales. Et c'est pourquoi l'œuvre d'**Olmeda**, si neuve à l'époque où elle fut conçue, ne saurait maintenant nous révéler rien

d'autre que la charmante musicalité de son auteur, naïve parfois et influençable, mais toujours fine, émue et souple. On dirait d'un **Schubert** espagnol.

L'œuvre musicale de **Pedrell** est immense. Et dans cette hâte même d'amonceler s'accusent toutes les faiblesses de l'improvisation. Celle d'**Olmeda** est considérable et mieux surveillée. Elle est d'une ordonnance plus classique. La première est surtout dramatique, la seconde surtout symphonique. D'où la supériorité intrinsèque de celle-ci.

Nous avons étudié dans tous ses détails l'œuvre de Felip **Pedrell**[1]. Essayons de synthétiser nos documents.

La musique dramatique pedrellienne dont on a dressé ici même le catalogue exact répond, ainsi que l'auteur l'établit en sa brochure *Pour Notre Musique*, à un idéal pressenti par le P. Antonio **Eximeno**, au XVIII[e] siècle : « Sur la base du chant national, chaque pays devrait édifier son système musical. » Aussi bien **Pedrell** se demande quel doit être l'opéra espagnol et il le définit ainsi[2] : « Ce ne sera pas seulement un drame lyrique sur un sujet tiré de notre histoire ou de nos légendes. Il ne suffit pas non plus de l'écrire en castillan, d'y semer quelques thèmes populaires dont l'apparence originale cacherait imparfaitement la provenance étrangère de tout le reste. Le caractère d'une musique vraiment nationale ne se rencontre pas seulement dans la chanson populaire et dans l'instinct des époques primitives, mais dans le génie et les chefs-d'œuvre des grands siècles d'art. Pour qu'une école lyrique soit proprement celle d'une nation et ne se confonde avec aucune autre, il faut qu'elle réunisse tout ce que cette nation possède en propre : la tradition constante, les caractères généraux et permanents, l'accord des diverses manifestations artistiques, l'usage des formes déterminées, natives qu'une puissance fatale, inconsciente, fit adéquates au génie de la race, à son tempérament et à ses mœurs; l'expression harmonieuse, en des conditions toujours égales, de toutes les passions de cette race; enfin, comme un résumé de toutes les études, de toutes les œuvres où de tels éléments se sont développés sans dévier jamais. »

La pensée de **Pedrell** se justifie surtout en Espagne. Nous le comprenons, sentant qu'en vain le coloriste espagnol voudra se mettre à l'école des symphonistes de Paris ou de Leipzig. A la pointe extrême de l'Europe, *cette grande nation*, il n'est plus que *régionalisme*. La Norvège ou l'Espagne, la Russie ou la Serbie sont incapables de produire le *musicien pur* tel qu'il s'élève et se parfait en Angleterre, en Belgique, en France, en Allemagne, en Autriche ou dans le nord de l'Italie... En revanche, par la *note de couleur*, le régionaliste peut atteindre à l'expression fugace de l'universel. Et le salut pour le musicien espagnol est dans le retour au folk-lore. Le maître **Pedrell** songe à la Russie : « Si ses musiciens, écrit-il encore, ont introduit dans le drame lyrique les éléments de la polyphonie, c'est à condition que celle-ci n'y prenne point l'avantage. Ils ne subordonnent jamais complètement les voix; au contraire, ils les font dominer toujours. Ils ont imaginé des formes surtout lyriques, de préférence aux formes symphoniques adoptées par Wagner. C'est au chanteur qu'ils confient l'expression de l'idée principale. Sans doute, la fusion intime des paroles avec la musique est le premier précepte de leur doctrine ainsi que de celle de Wagner; mais ils ont évité cette monotonie du récitatif dont a si prodigieusement abusé le maître allemand. Le récitatif russe est mélodique, et la déclamation, sans rien perdre de son caractère, acquiert par un moyen idéal (*le mélisme*) un intérêt plus décidément lyrique[3]. » Et, plus loin[4], Pedrell définit sa propre musique : « J'estime qu'il ne faut pas concentrer tout l'intérêt dans l'orchestre, sous peine de détruire l'importance que possède en réalité la voix dans le drame. L'orchestre ne doit pas exposer de ces thèmes qui réduisent les personnages à ne plus faire entendre que des fragments de mélopée ou de récitatif, lesquels ne possèdent aucune valeur musicale et n'offrent pas un sens précis. »

Comment **Pedrell** a-t-il réalisé son programme et quelle est la valeur de cette réalisation? Par sa *Trilogie*, *le Comte Arnau* et *la Glose*, qui, malgré leurs défauts, demeurent les premiers joyaux de la Renaissance musicale espagnole au XIX[e] siècle.

La *Trilogie* repose sur les emblèmes nationaux : *Patria*, *Amor*, *Fides*.

Patria, ce sont *les Pyrénées*; *Amor*, c'est *la Célestine*; et *Fides* est, en préparation, *Raymond Lulle*.

« *Les Pyrénées* sont déjà célèbres. Une représentation intégrale à Barcelone, Madrid, Buenos-Ayres; des exécutions fragmentaires à Venise, Bordeaux, Montpellier et Amsterdam, ont fait connaître au public le nom du musicien. Le poème, dû au grand Balaguer, met en action les vicissitudes et la délivrance finale de la Catalogne au XIII[e] siècle. Un prologue chante la gloire des Pyrénées, et trois « journées » nous montrent successivement la victoire miraculeuse du comte de Foix sur le légat du pape, puis la revanche des inquisiteurs, enfin l'affranchissement définitif de la patrie par la bataille de Panissars. Dans toute l'œuvre agit un personnage mystérieux, la Mauresque *Rayon de Lune*, fervente de la Catalogne[5]. »

Quant à *la Célestine*, c'est l'affabulation du célèbre poème espagnol du XV[e] siècle qui oppose au morbide *Tristan et Yseult* l'amour de Calixte pour Mélibée. Une entremetteuse rapproche les deux amants. Mais l'expiation suit bientôt : Célestine est tuée par les serviteurs de Calixte, lequel meurt accidentellement, tandis que Mélibée se suicide sous les yeux de son père à qui elle adresse de touchants adieux.

La musique de *la Célestine* est très supérieure à celle des *Pyrénées*. Un thème la domine, celui du *Destin*, curieusement transformé au cours de l'ouvrage. La mélodie populaire est traitée avec une plus grande richesse harmonique. Les cantilènes, tantôt tristes, tantôt passionnées, alternent avec des rythmes caractéristiques, avec une variété et dans un mouvement d'une inspiration soutenue. L'œuvre entière est d'une musicalité délicieuse, d'une essence comparable à celle de la merveilleuse *Snegourotchka* de Rimsky-Korskakov. Elle est à coup sûr « une des plus vivantes qui soient... Ce mélange de tendresse chaste, de franc comique, de drame simple, ces petits tableaux XV[e] siècle se succédant au milieu d'un décor pittoresque et évocateur, séduiraient à n'en pas douter les amateurs de nos vieilles légendes où s'unissent la passion du *Roman de la Rose* et la gaieté des *Fabliaux*[6] ».

1. *S. I. M.*, 15 septembre 1908 : *la Musique espagnole moderne*.
2. *Por Nuestra Musica*, p. 18.
3. *Ibid.*, p. 10.
4. *Ibid.*, p. 35.
5. H. Collet, *la Musique espagnole moderne*. *S. I. M.*, 15 septembre 1908, p. 958.
6. *Ibid.*, p. 973.

L'ostracisme dont *la Célestine* est victime actuellement est donc inexplicable et ne saurait durer. **Pedrell** a vraiment donné sa mesure dans cette partition, et, quels qu'en puissent être les petits défauts techniques, — tels que nous les avons énoncés, — *la Célestine* reste une fort belle et séduisante chose.

Nous avouons beaucoup moins goûter *les Pyrénées* du même auteur. Et cela sans doute parce que cette composition est plus ambitieuse, a des visées plus hautes et aussi plus abstraites que la précédente. Il est facile de s'expliquer la faiblesse relative des *Pyrénées*. La muse de **Pedrell**, un peu fruste, mais tendre, n'est point faite pour les évocations épiques. D'autre part, ces vastes fresques historiques ne se soutiennent que par un sens de l'architecture sonore, que seul un métier très sûr peut faire acquérir. **Saint-Saëns** paraît être le seul parmi les musiciens modernes qui ait réussi ce tour de force d'intéresser le spectateur à une longue suite de scènes historiques. **Pedrell** n'a aucune des qualités constructives de **Saint-Saëns**. Il ne manie pas aisément la fugue, il ne « développe » pas, et ses modulations sont généralement banales. Aussi bien *les Pyrénées* apparaissent comme une mosaïque d'éléments disparates, de chants populaires, d'intermèdes symphoniques sans lien et sans corps. Une impression de monotonie réelle s'exhale de ces pages, dont un grand nombre sont exquises *en soi*. Imaginez dans un beau désordre et sans plan d'ensemble évident une suite de *lieder* harmonisés d'après les mêmes procédés. Il est impossible de ne pas ressentir à la longue la cruauté de cette insistance à nous présenter un thème doublé par l'accompagnement et repris inlassablement avec des modifications insignifiantes.

Certes, d'autres critiques ont été moins sévères. **M. Camille Bellaigue**, par exemple, n'a pas craint de comparer *les Pyrénées* à *Haensel et Gretel*, avec *le Roi d'Ys* et même avec *Louise*[1]. Mais les raisons données à l'appui de cette comparaison ne sont pas strictement musicales. Et la meilleure réussite de *la Célestine* nous autorise à maintenir notre point de vue.

La troisième œuvre significative de **Pedrell** est (puisque nous ne pouvons encore traiter du *Raymond Lulle*) la légende en deux parties intitulée *le Comte Arnau*. Le comte, qui a violenté l'abbesse d'un couvent moyenâgeux, et qui, poursuivi par la justice divine, erre sur un cheval noir dans la vague éternité de ses désirs inassouvis et de ses remords cuisants, est une sombre et fantastique figure qui offre au compositeur le sujet des plus larges élans lyriques et des commentaires expressifs des chœurs et de l'orchestre. **Pedrell** a été plus avant encore ici dans le domaine harmonique qui est le sien; et les combinaisons d'accords les plus étranges, les balancements les plus suaves, les équivoques les mieux placées font du *Comte Arnau* une œuvre musicale émouvante. La richesse harmonique supplée à l'insuffisance habituelle du développement. Nier l'inspiration puissante du compositeur serait folie : elle s'effuse à chaque page.

Plus simple et d'une joie dont le contraste est saisissant apparaît la dernière grande œuvre connue de **Pedrell** : *la Glose*, pour solos, chœurs, orgue et orchestre, en cinq numéros caractéristiques, sur un poème de Maragall. C'est avant tout une *fête jubilaire* bien sonnante et enthousiaste. Et du point de vue musical, il semble, cette fois-ci, que **Pedrell** ait atteint la perfection, réussi un chef-d'œuvre.

Ainsi le vieux maître catalan a toujours progressé dans la voie musicale où il s'engagea d'abord avec une audace qui lui vaudra toujours, quel que soit le jugement que l'avenir portera sur son œuvre, l'admiration reconnaissante des musiciens.

A **Pedrell** nous associons **Olmeda**. De la musique de chambre, des compositions pour orgue, des Messes, des Poèmes symphoniques, des Symphonies, des pièces caractéristiques et de nombreuses mélodies, telles sont les principales des trois cent cinquante productions du maître.

Elles sont naturellement inégales. De sa musique de chambre nous retenons surtout un quatuor en *mi* ♭, encore inédit, et une sonate pour piano publiée à Paris (Lemoine éditeur). Le premier est, en sa forme, classique et fort bien écrit pour les cordes. La seconde est plus moderne, d'un rythme espagnol original, et contient une émouvante péroraison où se transforme par augmentation le motif naguère si gai de la *petenera* andalouse.

Parmi les œuvres d'orchestre nous remarquons l'*Ode*, pour instruments à cordes, véritable et somptueuse fugue libre dont le thème est large et la strette d'une incomparable grandeur. Le poème symphonique sur *le Paradis perdu* de Milton est une œuvre expressive et éloquente qui remporta le prix à un concours musical de Valence. Enfin trois symphonies s'ajoutent à ces œuvres importantes. La plus belle est en *la*. « Bâtie sur des motifs populaires, dans une modalité grégorienne, elle traite ces motifs comme des thèmes d'évolution pour en former les quatre temps dont elle se compose. L'*Allegro brillante* s'empare joyeusement de deux thèmes, l'un castillan et l'autre basque, et les développe avec une verve prodigieuse. Le *Lento* repose sur une de ces tristes et profondes cantilènes de Galice; il est d'une émouvante beauté. Le *Rodado*, très curieux, expose, comme son nom l'indique, un rythme de *rueda* à cinq-huit qu'il ne faut pas confondre avec celui du *zortzico*... Le dernier temps est un *Presto* qui combine deux thèmes : l'un hispano-français et l'autre majorquin[2]. » La littérature de piano doit aussi à **Olmeda** de charmantes pièces caractéristiques, des *rimas* inspirées par des poésies de Bécquer, des *Scènes nocturnes* romantiques, des danses espagnoles. Et les mélodies populaires profanes ont été harmonisées par le maître avec autant de bonheur que les mélodies religieuses.

Il nous reste à souhaiter que toutes les œuvres d'**Olmeda** voient enfin le jour et que la mémoire de ce délicat musicien, doublé d'un apôtre clairvoyant, soit vénérée par les Espagnols qui ont fait preuve jusqu'ici d'une injustifiable ingratitude. **Pedrell** et **Olmeda** devront être pour nos voisins ce que **Glinka** et **Borodine** sont devenus pour les Russes.

* * *

Olmeda n'eut pas de disciples directs. **Pedrell** en eut beaucoup, parmi lesquels on compte les meilleurs musiciens espagnols d'aujourd'hui. Mais avant d'étudier la brillante pléiade des artistes surgis de la semence jetée par le Glinka espagnol dans les sillons qu'il lui fallut creuser à la sueur de son front, nous devons, par devoir d'historien, ne serait-ce que mentionner ceux qui ont tout fait, ayant l'autorité et l'influence, pour étouffer la bonne parole pedrellienne, et, flattant le public ignorant, laisser la mu-

1. *Revue des Deux Mondes*, 1er octobre 1901, Paris.
2. H. Collet, *la Musique espagnole moderne*, 15 mars 1908, p. 181.

sique espagnole dans l'esclavage du *flamenquismo* flétri justement par M. Mitjana, ou, qui plus est, dans celui du bas italianisme. Nous voulons parler des tenants du genre prétendu espagnol de la *zarzuela*, ou plutôt de cette forme dégradée de celle-ci : le *género chico*... Sans nous arrêter à d'aussi piètres compositeurs que **Caballero**, **Marqués** ou **Chueca**, dont rien ne subsiste déjà plus, nous devons faire justice de l'œuvre de Ruperto **Chapi** et de Tomás **Breton**.

Le premier naquit à Villena (Alicante) le 27 mars 1851 et mourut le 25 mars 1909. Prix de composition du Conservatoire de Madrid en 1872, prix de Rome, il voyagea en Italie, en France, en Allemagne et revint en Espagne, qu'il inonda jusqu'à sa mort de compositions aussi détestables que faciles, parmi lesquelles nous citerons quatre ridicules quatuors à cordes, des poèmes d'orchestre insubstantiels, des motets religieux sans originalité, des pièces pour piano ou des mélodies de mauvais goût, et des *zarzuelas* comme *la Bruja, Curro Vargas, el Rey que rabió, la Revoltosa, Pepe Gallardo, la Czarina*, qui sont loin de valoir les opérettes de notre Charles Lecocq. Et nous n'insistons pas sur les malheureuses tentatives faites par Chapi avec *Circe* ou *Margarita la Tornera* pour parler une langue musicale plus sérieuse. Les Espagnols ont vanté **Chapi** comme leur **Massenet**. C'est là une prétention injustifiable.

Plus estimable, encore que bien pauvre musicien, apparaît Tomás **Breton**, dont la *Dolores* ou la *Verbena de la Paloma* ont pourtant fait les délices d'artistes aussi authentiques que **Camille Saint-Saëns**. Du même auteur et directeur du Conservatoire de Madrid sont ces *Amants de Teruel*, ou encore ce médiéval *Garin*, joué à Barcelone et à Madrid en 1893 sans succès durable. **Breton** est né à Salamanque, mais il ne se rattache nullement à sa terre par sa musique. Musique sans personnalité, aux idées italiennes, à la mise en œuvre gauche et lourde, à l'allemande...

***

Revenons aux disciples de Pedrell ainsi qu'aux jeunes et intéressants musiciens qui se sont développés parallèlement, mais avec indépendance. Aussi bien chez ceux-ci que parmi ceux-là, nous allons trouver de nombreux talents.

Un génie même s'est révélé, dont l'éclat a resplendi hors des frontières et ébloui le monde musical entier. Nous voulons parler d'Isaac **Albeniz**, dont le prestige a été immédiat et dont l'influence sur la musique espagnole contemporaine fait de ce disciple de Pedrell un maître à son tour.

Albeniz naquit à Camprodon, en Catalogne, le 29 mai 1861. Enfant prodige, on le connut pianiste virtuose, dans toute l'Espagne, acclamant *el niño Albeniz*. Jeune encore, il dut partir pour l'Amérique, où, après une période difficile, il connut de grands succès. Puis il regagna l'Europe, s'arrêta à Leipzig, où il émerveilla Liszt par ses improvisations et ses déchiffrages de partitions, et où il continua son éducation. Revenu en Espagne, il donne des concerts, joue devant Alphonse XII, qui lui accorde une pension suffisante pour terminer ses études à Bruxelles. Il quitte la capitale belge avec une renommée d'étonnant virtuose et improvisateur. C'est alors qu'il compose cette *Suite espagnole*, ces *Chants d'Espagne* et cette *Sérénade* pour piano qui sont encore considérés aujourd'hui comme des petits chefs-d'œuvre. Il abandonne, en plein triomphe, Madrid pour Londres, où il fait jouer une féerie lyrique, *The Magic Opal* (1893), et où il s'associe avec le poète Mooney Coots. De cette collaboration naissent cette admirable comédie lyrique *Pepita Jimenez*, d'après Valera, représentée avec succès à Carlsruhe (1905), puis à Bruxelles; la *Trilogie* dramatique du *Roi Artus* (*Merlin-Lancelot-Geniève*); *Henri Clifford;* toutes œuvres importantes auxquelles doit être ajoutée la charmante opérette de *San Antonio de la Florida*, tant applaudie à Bruxelles.

Mais **Albeniz** se lasse de cette vie trop facile et, vers 1890, à l'âge où tous l'appellent « maître », il se rend à Paris pour étudier comme un élève, à la *Schola Cantorum*, sous la direction de V. d'Indy... Quelle leçon nous donne un pareil artiste! Le voilà qui délaisse son meilleur gagne-pain : la virtuosité; qui renonce aux succès heureux de ses albums d'esquisses, et qui, lentement, laborieusement, prépare ces quatre cahiers d'*Iberia* (1906 à 1908) et ce somptueux poème symphonique *Catalonia*, demeurés au répertoire de nos grands concerts. **Albeniz** meurt en mai 1909, à l'âge de 48 ans...

Nous avons osé, dans la *Revista musical catalana*, rapprocher **Albeniz** de Robert Schumann. Et M. de Marliave, commentant ce parallèle en ses *Études musicales*[1], ajoute : « Schumann est le poète du piano, le grand musicien allemand en qui toutes les tendances sentimentales d'une race idéaliste et songeuse s'épanouissent harmonieusement dans une langue sonore. Romantique par ses audaces et par sa fantaisie, classique par ses racines traditionnelles profondes, Albeniz est, depuis l'auteur de *Manfred*, l'unique et vrai poète du piano en qui se soit synthétisé l'esprit d'une race, laquelle est, pour notre joie, latine. Romantique par ses audaces techniques, et classique par sa fidélité envers le folk-lore espagnol, il réalise radieusement le vœu d'Antonio Eximeno. »

La Vega pour piano est comme le trait d'union entre la première manière d'**Albeniz**, qui comprend la *Suite espagnole* et les *Chants d'Espagne*, et la seconde : celle d'*Iberia*. Cette dernière et magnifique production est un recueil de douze pièces, où toute l'Espagne est comme enchâssée, et dont la forme unique et nouvelle a été génératrice de toutes les formes musicales adoptées par les musiciens postérieurs. C'est l'œuvre de maturité où **Albeniz**, ayant assimilé le debussysme, fortifié son style avec d'Indy, mais demeurant *lui-même*, crée du non-entendu. — La *Catalonia* pour orchestre est de la même veine, peut-être un peu surchargée et touffue, du point de vue instrumental. — Enfin la *Pepita Jimenez* ou la *Trilogie du Roi Artus*, antérieures à *Iberia*, n'en sont pas moins des chefs-d'œuvre. La première est d'une fantaisie adorable. La seconde, inachevée, nous présente une de ces légendes dites « wagnériennes », traitées enfin selon d'autres procédés, singulièrement plus logiques et simples. M. Mitjana[2] note le caractère oriental marqué des meilleures pages de *Merlin*. Et le chœur de la Fête de Mai lui rappelle du Ruskin ou des tableaux de Burnes Jones... Au demeurant, le poème d'*Artus* et de la *Table Ronde* est assez espagnol pour mériter une affabulation musicale telle que la conçut **Albeniz**.

Albeniz est mort avant d'avoir achevé sa *Trilogie*. Il n'était pas seulement un artiste, mais encore un

1. Paris, Alcan, 1917, p. 136.
2. *Para Música vamos*, p. 102 et suiv.

homme qui, par sa bonté, sa générosité, son amour pour ses semblables et son absolu désintéressement, a pu être comparé à l'admirable Liszt. « On ne pouvait l'approcher sans l'aimer[1]. »

Auprès de lui nous pouvons placer un autre pianiste prodige et délicieux compositeur dont la vogue égala la sienne : Enric Granados, également élève de F. Pedrell, né à Lérida en 1868 et mort pendant la guerre de 1914, sur le *Sussex*, torpillé par les sous-marins allemands alors que ce navire revenait d'Amérique, où Granados avait assisté à la représentation de son opéra *les Goyescas*. — Il commença ses études pianistiques à Barcelone avec J.-B. Pujol, en même temps qu'il étudiait l'harmonie et la composition. En 1887 il se rendit à Paris et fut *auditeur* au Conservatoire dans la classe de Ch. de Bériot, où il rencontra son compatriote le célèbre pianiste R. Viñes. Il revint à Barcelone en 1889 et donna de nombreux concerts. Il retourna à Paris en 1905 pour faire connaître les *Sonates* de Scarlatti, transcrites et complétées par lui. Puis il joua avec Crikboom et Jacques Thibaud, et donna la « première audition » des *Goyescas*, qui, transformées en opéra, furent acceptées par M. Rouché, directeur de l'Opéra de Paris. Granados était en Suisse, à Celigny, chez son ami E. Schelling, quand la guerre fut déclarée, et, revenu en Espagne, il obtint de M. Rouché l'autorisation de donner *Goyescas* à New-York. Hélas! il partit avec sa femme en novembre 1915, et le *Sussex*, qui les portait au retour, fut torpillé le 24 mars 1916.

Sa carrière de professeur et de compositeur ne fut pas moins brillante que sa carrière de virtuose. Il avait fondé à Barcelone, en 1900, une *Académie Granados*, d'où sortirent parmi ses meilleurs élèves : Mercedes Moner, Paquita Madriguera, Frank Marshall (aujourd'hui directeur), Fernando Via, Pablito Marti, Federico Longás, Julio Pons et Balthasar Samper.

Les œuvres pianistiques de Granados sont : *Danses espagnoles, Mauresque et Chanson arabe, Album de sept pièces sur des airs populaires, Valses poétiques, Allegro de Concert, Bocetos, Impromptus, Marches militaires, Scènes romantiques, Scènes poétiques, Sardane*, enfin les *Goyescas*, et, pour chant et piano, les *Tonadillas* et les *Chansons amoureuses*, qui sont à proprement parler ses chefs-d'œuvre.

Il faut ajouter, pour orchestre, le *Dante*, le *Chant des Etoiles*, la *Suite Elisende* et la *Danse gitane*. Enfin, parmi ses œuvres lyrico-dramatiques, l'on compte : *Gaziel, Picarol, Follet, Pétrarque, Ovillejos, Maria del Carmen*, dont le livret fut traduit à Paris sous le titre de *Aux jardins de Murcie*, et les *Goyescas*, données à New-York, au Metropolitan Opera-House, en janvier 1916.

Granados a des qualités uniques de sensibilité, d'élégance, de rythme. Ame tendre, il apparaît souvent mélancolique dans sa musique, qui ramente alors celle de Chopin. Sans être allé aussi loin qu'Albeniz au point de vue tonal, il se rapproche de lui par le mode de développement et les effets pianistiques, la *couleur locale*, et la verveuse musicalité[2].

Ricardo Viñes fut l'ami le plus intime et le condisciple de Granados au Conservatoire de Paris. Né en 1875 à Lérida, il séjourna à Barcelone de 1885 à 1887, où il étudia la musique avec J.-B. Pujol, le pianiste qui devint son professeur au Conservatoire lorsque celui-ci fut fondé. Il obtint le premier prix dans la classe qui comprenait Luis Mas, Manuel Argullol, Joaquin Malats et Luis Arnau. Pensionné un an, en 1888, par la ville, et deux autres années par la Diputación de Lérida, il put se rendre avec sa famille à Paris, où le Conservatoire l'admit au titre étranger et lui donna son premier prix en 1894. Dès lors il devint l'interprète choisi par les meilleurs compositeurs modernes. A la Société nationale, à la *Schola*, au Salon d'automne, aux Grands Concerts, il impose la musique nouvelle. « Le nom de Ricardo Viñes restera lié à l'histoire de la composition au début de ce siècle », écrira Vuillermoz dans *Paris-Midi*. Le premier, Viñes joue aux *Concerts français* de Londres (1908). La S. I. M. l'envoie en 1914 à Berlin, à la *Hochschule*, pour y répandre la musique française. Auparavant, il avait été désigné pour fêter le soixante-dixième anniversaire de Balakirew à Leipzig et Berlin, lequel lui dédie une *Valse di bravura*, cependant que Liapounow transcrit pour lui la *Berceuse des Fées* de Glinka. A la Schola, Viñes joue avec Debussy la transcription des *Nocturnes*; et aux Champs-Elysées, tous deux jouent de même *Iberia*... Viñes inaugure les *concerts historiques* qui ont tant fait pour la culture musicale du peuple. Et il donne d'innombrables premières auditions : de Debussy, d'Albeniz, de Déodat de Séverac, de Ravel, de Roussel, de Schmitt, des Russes et des Espagnols. Les plus jeunes, Auric, Poulenc ou Milhaud, eurent en lui le meilleur porte-parole. Nonobstant, Viñes n'abandonne pas les « classiques ». Il fut appelé à célébrer les centenaires de Schumann, Chopin et Liszt. Et il a joué à quatre pianos, en compagnie de Blanche Selva, Cortot et Risler, en un inoubliable concert de la Salle d'horticulture à Paris (1920). Enfin il a fondé avec l'admirable violoniste Bilewski et le violoncelliste André-Lévy le premier *trio* d'Europe. Ricardo Viñes est en même temps un musicologue érudit, ainsi que le prouvent ses articles de la *S. I. M.*, du *Courrier musical*, de *Musica*, de la *Revista musical* de Madrid et de la *Revista musical catalana*. Passionné de littérature et d'art espagnols, il sut gagner à la cause de la musique le concours des artistes de toute catégorie. Viñes est un des bienfaiteurs de la musique.

Albeniz, Granados et Viñes sont les plus connus parmi les artistes de ce *groupe catalan* formé autour du somptueux *Palais de la musique catalane* où se fonda en 1891 le célèbre *Orféo*, association de chanteurs unique au monde qui servit la cause de la meilleure polyphonie du grand siècle et suscita, sur la base du chant populaire espagnol, d'innombrables compositions modernes, par quoi s'illustra la pléiade des musiciens catalans. Le directeur de l'*Orféo*, M. Lluis Millet, apôtre enthousiaste, rappelle notre Charles Bordes. C'est un chef d'orchestre incomparable, un musicologue distingué, et le compositeur délicat d'une suite d'orchestre : *Catalanescas*, d'une *Eglogue*, de *lieder*, de chœurs profanes et religieux et de pièces pour piano. Il eut des élèves : Francesch Pujol, aujourd'hui musicologue estimé et compositeur d'œuvres basées sur les chants populaires; et ce Gibert dont nous avons parlé naguère comme compositeur religieux, mais qui a écrit aussi d'inspirés *lieder* et des chœurs descriptifs ainsi que des *Marines* pour orchestre. Près de Millet se placent le vieux maître Antoni Nicolau, tenant « catalaniste » de la tradition chorale, et dont les Parisiens applau-

1. J. de Marliave, *op. cit.*, p. 138.

2. Voir dans la *Revista musical* de Madrid du mois d'avril 1916, et la *Revista musical catalana* du 15 juin 1916, l'hommage des musiciens espagnols à Granados.

dirent aux Champs-Elysées, en 1914, la *Mort del Escolà*; **Lamote de Grignon**, élève de Nicolau, chef d'orchestre de l'*Association musicale*, auteur d'un drame lyrique : *Hesperia*, de la *Nit de Nadal* et de *lieder*; Antoni **Noguera**, un fils de Majorque, mort à trente ans après avoir écrit des chœurs superbes : la *Sesta*, *Hivernenca*, et des *lieder* qui prouvaient un musicien d'élite; enfin de Lluis **Romeu**, Sancho **Marraco** et Frederich **Alfonso**, continuateurs de l'entreprise musicale du directeur de l'*Orféo*.

Au noyau catalan se rattachent encore ces maîtres actuels de l'art lyrique espagnol : Amadeo **Vives**, auteur applaudi de tant de *zarzuelas* et aussi d'*Arthus*, *Euda d'Uriach* et *Colomba*, donnée au Théâtre Royal de Madrid; Enric **Morera**, puissant compositeur de *la Fada*, *Bruniselda*, *Emporium*, et de poèmes symphoniques : *l'Atlántida*, *la Vesta*; ou encore **Civil y Castellvi** et **Domingo Sangrà**, révélations d'hier pour le public parisien.

* * *

Le régionalisme catalan a son pendant à l'autre extrémité de la chaîne pyrénéenne, dans ce régionalisme basque auquel nous devons les remarquables polyphonistes et organistes dont nous avons parlé, et à qui nous adjoindrons maintenant cet exceptionnel **Usandizaga**, mort prématurément, peu de temps après le triomphe de son drame lyrique *les Hirondelles*, et dont la posthume *Umezurtza*, pour chœurs et orchestre, est un chef-d'œuvre; ou le P. José **Antonio**, ce jeune capucin qui puisa dans les chants de son pays la matière de ces frais et clairs *Trois Préludes basques*; musicien dont on peut beaucoup attendre, et qui vient à Paris s'instruire du mouvement musical. Et nous n'aurions garde d'omettre que **Guridi**, dont nous avons traité naguère, a écrit cet opéra vraiment basque : *Mirenchu*.

Par contre, la majeure partie des musiciens née en d'autres coins d'Espagne se sont donné rendez-vous à Madrid, où nous devons les suivre. Certes, Eduardo **Chavarri**, le musicologue si distingué de Valence, est demeuré en son pays natal, où il a composé ces *Tableaux levantins* pour orchestre, d'une riche couleur, ou ces délicieuses *Chansons pour la jeunesse*. Il en est de même d'Oscar **Espla** qui, malgré de nombreux voyages à travers l'Europe, demeure fils d'Alicante. Mais le Sévillan **Turina**, le Gaditan **de Falla**, le Murcien **Pérez Casas**, le Léonais **Villar**, ont abouti à Madrid, où ils se sont unis au groupe des Indépendants qui comprend Conrado **del Campo**, Vicente **Arregui**, Vicente **Zurrón**, Facundo **La Viña**, Manrique **de Lara**, Adolfo **Salazar**, et le chef d'orchestre **Arbós**. Pedro G. **Morales**, seul, est Londonien d'adoption, comme notre Edmund **Dulac**...

Nous devons revenir à Oscar **Esplá**, car c'est l'une des personnalités marquantes de la jeune école. Né en 1886, à Alicante, docteur en philosophie et ingénieur distingué, **Esplá** se consacra entièrement à la musique, après avoir obtenu à Vienne, en 1909, le premier prix au concours pour une suite d'orchestre. Il avait alors vingt-trois ans! Depuis, **Esplá** a travaillé son art plus que quiconque parmi ses compagnons. Il a voyagé longtemps en Allemagne, en Italie et en France, et il a beaucoup produit. D'une « première manière » relèvent un célèbre *Scherzo* pour piano, une sonate pour piano, une autre pour violon, un quintette, un quatuor inachevé, cinq *Crépuscules* pour piano, un poème symphonique : *le Songe d'Eros*, une *Suite levantine*, et un *Poème d'enfants*. D'une « seconde manière » dérivent : les *Evocations*, *Danses et Confins* pour piano, le ballet *Cyclopes* pour la troupe russe de **Diaghilew**, les *Cimes* (poème symphonique en trois parties). Ces dernières œuvres, des plus curieuses, ont un caractère levantin accentué, sans cependant emprunter un seul chant populaire authentique, et sont construites sur la gamme : *do*, *ré*♭, *mi*♭, *fa*♭, *sol*♭, *sol*♮, *la*♭, *si*♭, *do*, qui en nourrit les couleurs. **Esplá** est un artiste de grande envergure et de science profonde.

Tandis que sa formation est germanique, celle de Joaquin **Turina** est des plus françaises. Né le 9 décembre 1881 à Séville, il étudia la composition à Séville sous la direction du *maestro* de la cathédrale Evaristo **Garcia Torres**, et écrivit même un naïf et italien opéra, la *Sulamite*. Puis, en 1902, il se rendit à Madrid pour étudier le piano avec José **Trago**. Mais en 1905 il va à Paris et devient le meilleur disciple de **d'Indy** à la *Schola*. Son œuvre se ressent longtemps de cette influence d'[illegible] : quintette, *Sevilla* pour piano, *Sonate romantique*, quatuor. Toutefois les *Coins de Séville*, l'*Album de voyage*, les *Contes d'Espagne* pour piano, et la *Procesión del Rocio* pour orchestre prouvent une personnalité qui veut se dégager de ses liens. La musique de **Turina** est nerveuse et toujours en mouvement, franche et nette de rythmes, peut-être trop.

Un autre musicien, — sans doute le plus grand de l'heure, — Manuel **de Falla**, doit beaucoup à la France. Mais il fut d'abord guidé par **Pedrell**, et cette constatation ne manque point d'importance. Né à Cádiz le 23 novembre 1876, il ne vint officiellement que fort tard à la musique. En 1889 il fut prix de piano au Conservatoire de Madrid. Puis il écrivit, et, en 1905, sa *Vie brève*, ce drame lyrique comparable, pour ses conséquences, à ceux de Rimsky Korsakow, lui valut le prix de l'Académie des beaux-arts. Venu à Paris en 1907, il trouva de chauds amis en **Dukas**, Debussy et Ravel. Sa jeune renommée s'affirma vite, et l'on peut dire que la France fut vraiment pour de **Falla** une seconde patrie. Il publia à Paris ses *Pièces espagnoles* pour piano, ses trois adorables *Mélodies* et la partition de la *Vie brève*, jouée à l'Opéra-Comique en 1914. En Espagne depuis la guerre, **de Falla** a fait exécuter ses *Nocturnes* pour piano et orchestre, son *Amor brujo* et sa pantomime orchestrale *El Corregidor y la Molinera*. **De Falla** est essentiellement poète, et ses constructions harmonieuses, riches, hardies, toujours en progrès, se parent d'une somptueuse parure instrumentale.

Homme d'orchestre s'il en fut nous apparaît d'autre part Bartolomé **Pérez Casas**, chef des hallebardiers du roi. Mais sa *Suite murcienne*, si elle nous confond par ses richesses de timbres, ne nous convainc pas d'une musicalité de premier ordre. Et le *quatuor en ré*, les *lieder* ou les pièces pittoresques confirment cette impression.

Par contre, la musicalité de Conrado **del Campo** nous semble excessive. Né en 1879 à Madrid, élève de **Serrano** et de **Chapi**, mais surtout autodidacte; doué d'un tempérament mystique et enclin au « germanisme » comme le prouvent ses articles du *Correo* pendant la guerre, **del Campo** est un musicien certain, mais décevant par sa prolixité. Sa musique de chambre (six *quatuors*, *sonates*, *mélodies*) est de beaucoup supérieure à sa musique dramatique (*Dies Irae*, *les Amants de Vérone*, *el Final de D. Alvaro*, *la Flor del Agua*). Sa musique symphonique, inégale, est

souvent grandiose : *Ante las ruinas, la Dama de Amboto, la Divina Comedia.*

Aussi musiciens, mais combien plus mesurés, se montrent : Rugelio **Villar**, si personnel par ses *lieder*, ses pièces pour piano, ses quatuors *léonais*, sa douce *Eglogue* pour orchestre ; Adolfo **Salazar**, profond et hardi par ses *préludes* pour piano, ou telle chanson *Rosas de Saadi;* Pedro **García Morales**, frais et voluptueusement Andalou dans ses mélodies, son *Esquisse* pour violon, et son *Esquisse* pour orchestre... On peut attendre beaucoup de ces trois artistes de race.

A juger des résultats de tant d'efforts à travers le prisme du *nationalisme*, nous distinguons, en résumé, plusieurs groupes plus ou moins nombreux. Le nationalisme *traditionaliste* de Pedrell devient *réaliste* avec Albeniz, Falla et Turina, mais *romantique* avec Granados. Il se transforme en *naturalisme* par l'œuvre levantine de Pérez Casas et d'Esplá. Puis la réaction se dessine dans le *néo-romantisme nationaliste* de Villar, Chavarri, des Basques [illegible] des Catalans, comme dans le *franckisme* ou le *straussisme* [illegible] de Laitien, Arregui, et del Campo. Enfin, un *nationalisme populaire* nous est révélé par les dernières correspondances d'Adolfo Salazar adressées au *Courrier Musical.*

Novembre 1919.

***

Si l'on essaye d'embrasser d'un regard la Renaissance musicale espagnole de la deuxième moitié du XIXe siècle, on est surpris de la rapidité avec laquelle elle s'est faite et répandue. L'explication doit en être cherchée dans l'unité de conception qui a présidé à son élaboration, et dans la vigoureuse impulsion qu'elle reçut à l'origine. Aussi bien nous tournons-nous, pleins de reconnaissance, vers ces réformateurs : **Pedrell** et **Olmeda**, qui, dans la musique profane et la musique religieuse, ont su trouver la voie que devaient suivre, sans hésiter, leurs descendants spirituels. Ce que ces deux maîtres ne purent complètement réaliser, les successeurs l'ont achevé sans peine. Aujourd'hui, l'Espagne musicale existe. La jeune école de *tras los montes* vit d'une forte et abondante sève. Le principe d'**Eximeno** : *établir son système sur la base du chant populaire*, est radieusement appliqué. Désormais, leur tradition étant retrouvée, les Espagnols vont pouvoir créer de grandes choses. Et peut-être que le génie synthétique nécessaire à l'apothéose n'est pas loin de nous...

HENRI COLLET.